الأعمال الفكرية
مهرجان القراءة للجميع

سامى خشبة

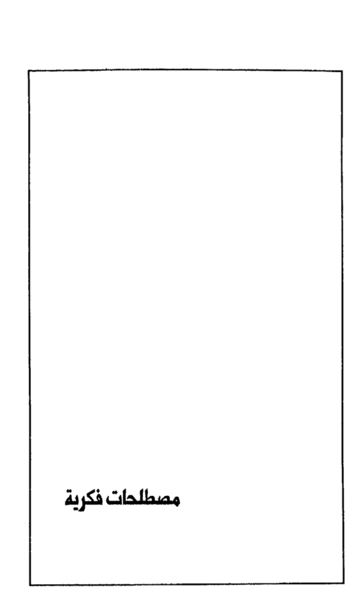


مصطلحات فكرية



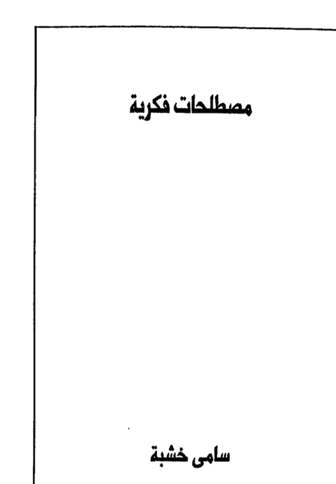
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب





مصطلحات فكرية





مصطلحات فكرية

سامى خشبة

القراءة للجميع

مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

مصطلحات فكرية

سامى خشبة

الغلاف

الإشراف الفنى:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

الجهات المشتركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الإدارة المحلية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وان مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك



على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان



احتفاليـــة
Carnivalism

أحد المصطلحات الأساسية التى صاغها المفكر الروسى المجدد ، ميخائيل باختين ، لعرض الظاهرة الثقافية الاجتماعية ، التى اكتشفها بنفسه ، وهى ظاهرة دخول ــ أو تسلل ــ الشكل أو الأسلوب الاحتفالى ، الى الحياة اليومية والى اللغة ، والأدب ٠ وكان علماء الاجتماع ــ من أتباع مدرسة دور كايم الفرنسية ــ يقولون بأن وظيفة « الطقوس » ذات الشكل الاحتفالى ٠٠ هى أن تعكس اتجاه القيم والممارسات السلوكية : فما هو هابط أو خفيض ٠٠ يصبح مرتفعا ساميا ، وما هو محرم يصبح فرضا ملزما ــ ومن ثم القيام بدور « صمام الأمان » للتنفيس عن التوترات المختلفة (بالرقص الهائج مثلا ، أو بذبح القرابين واسالة الدماء ،

أو بالصراع العنيف ، أو الصياح الجماعى والتهليل ٠٠ الخ) ٠٠
وذلك بهدف الحفاظ على استقرار توازن البناء الاجتماعى ٠ ولكن
باختين ، نظر الى : « المسخرة الجماعية » والمرح الاحتفالى الذى
كانت تمارسه شعوب أوروبا فى القرون الوسطى ـ نظرة معاكسة ،
واعتبرها مظاهرة منظمة للتعبير عن السخط على مؤسسات
المجتمع الاقطاعى ، وأنها محاولات ـ فنية ـ ثقافية ـ مبكرة ـ قبل
الثورات الكبرى ـ لتدمير تلك المؤسسات والاستهزاء برموزها
وشخوصها ٠ وفى دراساته عن الكاتب الفرنسى الساخر رابليه ،
وعن الروسى الواقعى الانتقادى ديستويفسكى ٠٠ رأى أنهما
استخدما أسلوب التصوير ـ او التعبير ـ التصويرى ، الساخر
والمتهكم اللاذع ، الخيالى ـ عند رابليه ، والواقعى أو النفسى عند
ديستويفسكى ـ ولكنه ـ « الاحتفالى » عند الاثنين لنفس الغرض ٠
وقال باختين ان استخدام العنصر الشعبى ـ التهكمى والساخر
اللاذع عند الكتاب الكبار ، امتزج دائما بالنشاط « الجماعى »
المعبر عن الرأى الشعبى فى المؤسسات والأوضاع المرفوضة ، وعن
السعى الجماعى لاسقاطها ، أو لـ « نزع التيجان » المزيفة من على
رؤوس رموزها : كما اهتم بتداخل وجهات النظر والمواقف واللغات
فى الحوارات ، التى كانت تتكون منها تلك « الاحتفاليات » الشعبية ،
مما يعبر عن التوجه « الديمقراطى » الأصيل للفنون والمظاهر ٠ ٠

احساس مركب

Synaesthesia

هو الاحساس الناشيء من أكثر من حاسة واحدة ، حيث تتداخل معطيات الحواس فى الذهن . وسواء كانت تجربة مثل هذا الاحساس تجربة « واقعية » فى الحياة العادية ، أو تجربة « فنية » أى ناشئة من تلقى عمل فنى ما ، فانها قد تكون تجربة « واعية » يعيشها الانسان وهو فى حالة صحوة الواعى ، أو قد تكون تجربة غير واعية أشبه بالهلوسة .

ويشير المصطلح أيضا الى المعنى الذى أشار اليه ــ للمرة الأولى ــ الناقد الفرنسى جول ميلت عام ١٨٩٢ ، بقوله : ان التجربة الفنية ، والدلالة الفنية أيضا تزدادان اتساعا وعمقــا ، اذا تعمد الأديب

أو الشاعر أن يمزج بين معطيات الحواس ، وأن يستثير فى العبارة الواحدة أكثر من حاسة واحدة ، مثل : لون زاعق منفر الرائحة ، أو نغمة فضية ناعمة (فاللون مرتبط بحاسة الابصار ، ولكنــــه يوصف بكلمة مرتبطة بحاسة السمع ، ثم بكلمتين ترتبطان بحاسة الشم ٠ وهكذا) والحقيقة أن مثل هذه التركيبات الراميـــة الى تعميق التجربة الفنية ، قد استخدمها الشعر من قديم الزمان وفى كل اللغات تقريبا ، ولكنه أصـــبح أسلوبا مميزا للرومانتيكيين ، ثم للرمزيين بعدهم ـ فى القـــرن الماضى ـ مثلما يعرف كثيرون عن سونيتة بودلير المشهورة : « توافقات » ، وفى كل الشعر الرمزى ، والدراما الرمزية والتعبيرية بعد ذلك ٠

وقد استفاد الشعراء ، وكتاب القصة والرواية المعاصرون من هذا الأسلوب الفنى فى تجارب حديثة ، وربما كان آكثرهم نجاحا كتاب تيار الواقعية السحرية ، الذى بدأ على أيدى كتاب امريكا اللاتينية المحدثين الكبار ، ولكنهم وظفوا هذا الأسلوب من أجـــل تجسيد تجربة امتزاج عالم الحواس بعـــالم الخيـــال والذهن ، فيما يشبه العملية ، التى يقول مؤرخو الثقافة انها أدت الى صياغة الشعوب القديمة لأساطيرها ولعقائدها ، التى امتزج فيها العنصر الانسانى بالعنصر الغيبى أو الالهى ٠ ولكن التجربة الفنية الحديثة ـ قبل الواقعية السحرية أو معها ـ تظل محكومة بعاملين ، وهمـــا : التوازن الجمالى ، والتوازن الفكرى الذى أوضحه النقاد البريطانيون الثلاثة الكبار : جيمس وود ، وايفور ريتشـــاردز ، وتشاولس أوجدين فى كتابهم المشهور : « أسس الجمال الفنى » عام ١٩٢٢ ٠

أدب البـــلاهة

Folly Literature

والأصوب أن نستخدم كلمة « الحمقى » من : الحماقة ــ التى استخدمها النقاد العرب القدامى ، واستخدمها قبلهم رواة الأدب العربى ، فقد احتفظت ذاكرة هؤلاء الرواة ، وامتلأت تأليفاتهم التى مزجت ابداعات خيالهم بما حفظته الذاكرة بكثير من الحكايات عن الحمقى الذين تأتى تصرفاتهم ــ وأقوالهم أحيانا ــ فى صورة تعليق حكيم وان كان مضحكا فى حد ذاته ، حتى وان لم يكن مقصورا على احدى تناقضات الحياة ، أو على ســـلوك البشر « الحكمـــاء » أو العقلاء العاديين .

وقد نظر الجاحظ الى ادب الحمقى باعتباره ستارا ، اختفى وراءه ذكاء فطرى وقدرة على الكشف عن معايب الخلق ، بشكل ظاهره الضحك الأبله ، وباطنه النقد اللاذع الأسيان أو المرير ٠ وقد جمع آخرون غير الجاحظ من مؤلفى « المجاميع » العربية - كالأصبهانى وابن عبد ربه والمبرد وغيرهم - حكايات كثيرة عن الحمقى والبلهاء - فى الأسواق والبيوع وميادين القتال وساحات القضاء - ولكنهم - من الناحية الأدبية النقدية - لم ينظروا الى تلك الحكايات باعتبارها نوعا أدبيا ، وينطبق ذلك حتى على ما تضمنته كتب المقامات من مواقف أو حكايات عن الحمقى ٠ ورغم ذلك فقد تطور هذا النوع من الأدب ، نحو الارتباط بأنواع الأدب الشعبى والتراث العامى والفنون التمثيلية ، مثل : الأراجوز ، وخيال الظل ، وغيرها فى المشرق ٠ أما فى الغرب ٠٠ فكان له منبع مختلف ومسار آخر وان امتزج بالمسار الشرقى فى بعض أبعاده ٠

فمنذ الكوميديا اليونانية ، خاصة عند اريستوفانس ٠٠ ظهر استخدام شخصية الأبله ، أو الأحمق لكشف رذائل الادعاء والتنفخ والكبرياء الكاذب ، ومن هنا ٠٠ التقى أدب الحماقة بالأخلاقيات المسيحية عند لوسيان ، ولكن النوع الأدبى نفسه تأسس بكتاب « سفينة الحمقى » ، الذى ألفه الألمانى سباستيان برانت عام ١٤٩٤ ، وترجم الى اللاتينية والانجليزية ٠ وفى عام ١٥٠٩ ٠٠ كتب المفكر التحررى العظيم ، ارازموس كتابه : « الثناء على البلاهة » ، لكى يؤسس أيضا مفهوما أخلاقيا جديدا ، فالأبله وسط ما امتلأ به عصر النهضة من وحشية خلقية ضارية ، هو « الطيب » أو الانسان الملتزم - فطريا - بمكارم الأخلاق والسلوك المهذب ، حتى يظن «أحمق» ، يهدر حقوقه ، أو لا يحسن مخاطبة الناس حسب الظروف ٠ وقد تكون هذه النظرة هى أساس فكرة « أبله » دستويفسكى الشهير ٠٠ كما أن كتاب عصر النهضة - واستنادا الى ارازموس -

ساهموا فى تاسيس رواية الشخصيات ، التى ظهرت واضحة عند ديكنز (أوراق بيكويك وغيرها) ٠٠ وفى الشرق ٠٠ شـــهد أدب الحمى نفس التدهور الفكرى ، الذى عاشته ثقافتنا فى العصور الوسطى ، وظهرت كتب تربط البـــلاهة الطيبة أو البــراءة فى الحقيقة بالجهل أو عدم التحضر (هز القحوف مثلا) الى أن جـــاء الكتاب المعاصرون (المويلحى ، ثم المازنى ، وفكرى أباظة ٠٠ الخ) ولفتوا النظر الى المفهــوم « الأدبى » الحقيقى لأدب البــلاهة ، او الحماقة ، من نفس منظور الجاحظ وارازموس ٠

الأدب المقارن

Comparative Literature

هو دراسة العلاقة الداخلية بين آداب الشعوب المختلفة ، فيما يتعلق بما تتشابه فيه وتختلف حوله ، تلك الآداب من زوايا موضوعاتها وشخصياتها ، أو أبطالها وأنواعها ، من : حكاية ، أو قصة ، أو سيرة (ملحمة) ، أو أغنية ، أو دراما ـ مسرحية ـ أو غيرها ، أو رواية • وأيضا من : زوايا التركيب الفنى المتكرر ، أو الفريد ، أو الشائع ، أو النادر ، ومن زوايا الأسلوب ، واستخدام الرموز بأنواعها ، وتردد أو تفرد الأسماء والأماكن •• الخ •

وهذا الفرع العلمى من دراسة الأدب حديث نسبيا ، فحتى القرن الثامن عشر ـ وبتأثير من فهم أصحاب موجة « الكلاسيكية

الجديدة » لنظرية أرسطو (فى كتاب الشعر) ، واعتقادهم بخضوع أشكال الأدب وموضوعاته للمنطق ، الذى هو فى جوهره « قانون عقلى » شامل عام ــ بهذا التأثير اعتقد الغربيـــون أن الأدب ليس الا تيارا واحدا هائلا فى العالم كله ، ولدى كل الشعوب . وحتى جوته العظيم .. أكد على وجود « الأدب العالمى » ، الذى يعنى أن العالم كله ينتج ويتذوق أدبا متشابها ، رغم أن مقولة جوته اقترنت بنمو الوعى القومى فى الأدب والاعتقاد ــ فى ذات الوقت ــ بأن أدب « القوميـــة » المتفوقة ، يجب أن يكون هو الأدب « النموذجى » للعالم كله .

ولكن منهج المقارنة فرض نفسه على الدراسات الأدبية ، التى تاثرت بالدراسات التاريخية ، التى كانت بدورها قد تاثرت بالعلوم الطبيعية . وبدأت الدراسات المقارنة تقترب من الأدب ، من خلال علم اللغة المقارن » فى انجلترا أو المانيا وفرنسا ، على أيدى كل من : بوب ، وديتز ، وكيترى حـــوالى ١٨٣٠) ، وكان العالم اللغوى الفرنسى فيلليمين ، أول من استخدم مصـــطلح الأدب المقـــارن عام ١٨٢٩ ، وتولى الناقد الفرنسى الكبير سانت بيف اشاعته وتاكيده .

وبالتدريج .. بدأت تتشكل الفروع الرئيسية ، التى تعمقت من خلال اكتشاف الألمان للملاحم أو الأساطير الجرمانية القديمة ، وتبينوا تمايزها عن نظيراتها اليونانية واللاتينية . وازداد عمق المنهج الجديد بدراسة الفروق بين ابداعات المدارس المختلفـــة ، فى نوع أدبى واحد (الشعر الكلاسيكى والرومانتيكى والرمزى .. مثلا) وباكتشاف ما تضيفه الأصول الحضارية والمؤثرات الاجتماعية وعصور التاريخ ، أو تحذفه ، أو تستعيده للأنواع الأدبية وتجلياتها المختلفة .

ادراك

Perception

منذ بدأت محاولات التفكير المنظم ، اعتبر المفكرون أن الادراك هو بشكل عام الوعى بالأشكال أو المواقف أو تقديرهما ، من خلال الحواس • ولكن كل المدارس الفلسفية وكل نظريات علم النفس وعلم وظائف الأعضاء أعطت مفهومها الخاص لهذا المصطلح ، الأمر الذى أدى الى ارتباك شديد فى تحديد هذا المفهوم الى الآن ، حتى بدأ علم المعلومات الحديث يحسم الأمر نسبيا من خـــلال توظيف المعرفة (المعلومات) وتخزينها واسترجاعها واختبار صـــحتها آلية بواسطة الآلات الالكترونية ومعدات الذكاء الاصطناعى • وهنـــاك بشـــكل عام مفهومان رئيسيان للادراك ، أولهما هو القائل بأن الادراك هو عملية تعرف على الحقيقة ، وأن ما تدركه الحواس هو

بالضبط الحقيقة الخارجية بكل مكوناتهـــا . وهذا المفهـوم هو ما يقول به الفلاسفة والمفكرون الذين يقولون بأن الانسان يستطيع معرفة الحقيقة وأنه يعتمد على الحواس في هذه المعرفة ومن ثم في ادراك الحقيقة . ولكن الفكر التقليدى كان يعترض بأن الحواس المرتبطة بنفس معتلة أو بعقل مختـــل ، قد تعطى ادراكا هو في حقيقته أوهاما أو هلوسات كما أعترض أيضا بأن « الحواس » قد لاتتمكن من معرفة الحقيقة من كل جوانبها وأبعادها ، ثم جاء العلم الحديث (علم النفس والفيزياء .. الخ) فقالا بأن للحقيقة المادية نفسها باطنا أو حقيقة داخلية لا يمكن ادراكها لا بالحواس ولا بادوات معملية تدعم قوى الحواس . والمفهوم الثانى كان يقول بأن الادراك عن طريق الحواس ليس معرفة بالحقيقة ، وانما هو مجرد وصف لما تدركه الحواس منها ، أو هو افتراض عن حقيقة الأشياء والعالم الموضوعى . وعلى ذلك تصـــبح علاقة الادراك بالحقيقة علاقة غير مباشرة ، ولكن الفكر الحسى ــ أو المادى التقليدى اعترض بأن هذا المفهوم يؤدى الى القول باستحالة الاعتماد على أى معرفة في التعامل مع العالم المادى . (والغريب أن الرياضيات الفيزيائية الحديثة خصوصا في اطار « نظرية الكم »، منذ العالم هيزنبرج ثم ماكس بلانك ، أثبتت ان نظرية « افتراض الحقيقة » هى النظرية الأكثر علمية والتى لابد من الاعتماد عليها للتوصـــل الى نتائج علميـــة صائبة) : فالافتراض العلمى هو بداية العلم وليست هناك بالنسبة للحواس الانسانية ولا للعقل الانسانى حقائق نهائية في العـالم الموضوعى المادى . والحواس تجمع معلومات يختزنهـــا العقل ، والمعلومات الجديدة تتأثر بما هو مختزن في الذاكرة ، ولابد من الفصل بينهما واعادة تقييم كل معلومة باستمرار ، حتى يستمر الادراك بالحقيقة ، أقرب الى « الحقيقة الموضوعية » باستمرار وبقدر الامكان ! .

استبطان

Introspection

أصبح لهذا المصطلح اهمية متزايدة انتقلت من النقد الأدبى القديم الى الفلسفات التأملية فى العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبى وحتى القرنين ١٨ ، ١٩ فى الغرب ، وتزايدت أهميته مع نمو « علم العقل » أو المايندو تولوجى *Mindo tology* المرتبط بعلم المعلومات وبعلم اللغويات الحديث ـ من حيث محاولة كل من هذه العلوم فهم وتقنين العمليات الادراكية التى تتم داخل العقل الانسانى ، بهدف « محاكاتها » أساسا فى تكنولوجيا الحاسبات الالكترونية الحديثة ٠ والمقصود بالمصطلح ـ بشكل عام ـ هو : وعى العقل بنفسه وادراكه لنفسه ، أو بحثه الواعى عن طريقة عمله وسعيه الى أن يفهم ذاته ، وذلك فى مقابل حالة « الوعى »

التلقائية وغير المتعمدة • وقد أطلق الفيلسوف الانجليزى لوك ، على الاستبطان اسم : التأمل (وتترجم أحيانا : التفكير الباطنى) وسماها كانط الاحساس الداخلى ، مؤكدا بذلك التقابل بينهما وبين ادراكنا لما هو خارج عقولنا • ولكن هذه الفكرة كانت تثير مصاعب عديدة ، على رأسها ضرورة استنتاج أن العقل الذى يتأمل ذاته ، لابد أن ينقسم الى شيئين : ذات تفكر وموضوع للتفكير فى وقت واحد • ويبدى كانط ، الذى طرح هذه المشكلة شكوكه فى امكانية حلها • وفى أوائل القرن العشرين راجت فكرة أن العقل لايفكر فى نفسه ، وانما فى حالاته « العقلية » بما يعنى أنه اذا فكر فى نفسه ، فانه بالضرورة يفكر فى « لحظة » سابقة من لحظات عمله ، أى يفكر فى تجربة من تجاربه الماضية • ولكن علم اللغويات الحديث ، بدأ يحسم هذه المشكلة بالاستفادة من نتـــائج هامة لكل من علم وطب الجهاز العصبى وتشريح المخ ، ودراسة علاقة تطور اللغة والوجود الاجتماعى المرتبط بها بتطور المخ والجهاز العصبى المركزى وذلك عن طريق اكتشاف العلاقة بين « اللغـة » وبين التفكير واختزان المعلومات ودلالات التجارب فى العقل ، على أســاس أن « العقل » يختزن مجموعات هائلة من الرموز الاشارية التى تدل على الأشـياء والمعانى الخ ، وانه بالتالى حين يفكر فى نفســه ، فانه يسترجع معلومات (اشارات رمزية) عن نفسه ، مختزنة فى داخله • ويقول العالم الأمريكى ارمسترونج فى كتاب : « نظرية مادية عن العقل » (١٩٨٦) : ان هذا التصور المعلوماتى وضع خاتمة عملية لمناقشات مستفيضة ، كانت ممتعة للغاية ، ولكنها ـ فيما يبدو ـ لم تكن ذات جدوى فى أن يعرف العقل نفسه ! •

اســـتطيقا

Aesthetic

لم يترجم الفلاسفة العرب القدامى هذا المصطلح ، وانما كتبوه بالحروف العربية ، كما نطقوه فى أصله اليونانى ، مثلما فعلنا هنا على غرارهم • وربما رجع هـذا الى غموض المعنى الحرفى للكلمة اليونانية ، أو عدم مطابقته لدلالته الاصطلاحية ، فالكلمة اليونانية Aisthesis تعنى حرفيا : الاحساس أو الشعور أو الاستبصـار والادراك ، ولكن الفلاسفة الاغريق ، ثم الرومان ، ثم العـــرب استخدموا الكلمة ، للاشارة الى اهتماماتهم الفلسفية بموضـــوعى الجمال والفن ، فيما عرف ب : فلسفة الجمال ، وكانوا يطرحون أسئلة من نوع : ما الجمال ؟ وما الفن ؟ وهل الجمال موضـــوعى (أى هل الجميل جميل ، بصرف النظر عن من يقيمه) أم أنه ذاتى ؟

وما العلاقة بين الجمال وبين القيم الأخرى ، أى ما العلاقة بين الجميل والصادق الخير ؟ ٠

وطوال القرون ٠٠ اتبع الفلاسفة المنهج الاستدلالى ، لتحديد الجمـــال ، وللاجـــابة عن أسئلتهـــم ، وقالوا بأن طبيعة المقولات (أو الأنواع الجمالية فى الفن ــ مثل المثالى فى جماله ، أو الرشيق ، أو الثمين ، أو الجليل ، أو الماساوى ، أو الكوميدى ، أو الساخر النقدى) انما تنبع من مفاهيم مجردة ومطلقة أولية ٠ أما الدلالة المعاصرة والحديثة لمفهوم فلسفة الجمال ــ التى كانت « نظريات » أكثر منها مذاهب فلسفية كاملة ــ فقد بدأت بكتابات الفيلسوف الألمانى الكساندر بومجارتن ــ القرن ١٨ ــ وحدد بومجارتن مجال « الاستطيقا » ــ التى أصبحت تعرف ب : علم الجمال غالبـــا ، أو « فلسفة الجمال » أحيانا ــ بأنه دراسة ماهية الجميل ، وأصول الجمال فى الطبيعة وفى الفن ، وتحديد طبيعته وشروطه ، وما اذا كان يشترط ــ لكى يكون الجميل جميلا ــ أن تتطابق أوصاف معينة فيه مع « قانون » ما ، أو أين يمكن ، وفيم يتحكم مثل هذا القانون ؟ وبهذا ٠٠ أصبحت لفلسفة الجمال زوايتا نظر ــ وعمل ــ على الأقل، هما ــ الزاوية الفلسفية ، أى التنظير التعميمى ، والزاوية النفسية ٠ وبذلك ٠٠ أصبحت الأسئلة القديمة عن الجمال والجميل ثانوية تمهيدية ، وان ظلت تطرح كمقدمة ضرورية ، وليس هذا فى النهاية الا « تعريفا » عاما للاستطيقا ٠

أصـــالة

Originality

نقل المفكرون العرب المحدثون هذا المصطلح من علم النقـــد الأدبى ، وربما من علم الجمال الى مجال الفكر الاجتماعى والفلسفة السياسيَة ٠ وبدلا من موضوع دلالته الأصـــلى ـ وهو مدى قدرة المبدع الفرد على التعبير عن نفسه تعبيرا خاصا ، وطازجا جديدا ، ومستقلا وشخصيا ـ أصبح موضوع دلالة هذا المصطلح ، الى جانب الموضوع الأول ٠٠ هو مدى ارتبـــاط أى مجتمع بجذور أنمـــاطه الثقافية ، والذهنية منها ، والسلوكية رغم تأثره بنماذج حضارية وثقافية مغايرة للأنموذج الحضارى والثقافى ، الذى انتمى اليه هذا المجتمع تاريخيا ، فى كل تجلياته ومجالات نشاطاته الاجتماعية على

مستوى البنية الاجتماعية / الثقافيـــة نفســها ، أو على المستوى السلوكي الجماعي والفردي ٠

والحقيقة أن مضمون الدلالة الأصلية للمصطلح نفســه ، هو ما سمح بهذا التحويل للمصطلح من مجال الابداع الفنى والتنظير الجمالى ، الى مجال الفكر الاجتماعي والفلسفة السياسية ، فالأصالة فى الفن ليست مجرد ابداع الجديد أو المغاير ، فهذا فهم سطحى لها : انها فى الفن ترتبط بابداع وجهة النظر أو المنظور ، وبأسلوب التعبير ، وليس بالفكرة الأساسية ٠ وعلى هذا ٠٠ يمــكن القول بامكان وجود فكرة أساسية من أفكار الفن لدى كل الأمم ، أى فى كل الثقافات ، مثل : فكرة الحب الضـائع أو المحرم ، أو فكرة المثالية والتمرد بين المراهقين أو الشباب ، ولكن ٠٠ أسلوب التعبير والمنظور الخلقى والعاطفى المتمايز ، هو ما يجعل « روميو وجوليت » غربية ، ويجعل حكاية « المجنون وليلى » عربية ، ويجعل « خسرو وشيرين » فارسية ٠٠ وهكذا ، أو فكرة الابن المنتقل لأبيه الأكثر شـيوعا ، حيث يجعلهـــا المنظور وأســـلوب التعبير مصرية فى الأسطورة الأوزيرية ، وعربية فى أسطورة أو حكاية الزير ســـالم المهلل الكبير ، واغريقية فى أسطورة أورست وغربية ومسيحية ، ذات تفاصيل جرمانية وثنية فى هاملت ٠٠ الخ ٠

وعلى نفس الأسس ٠٠ يمكن فهم دلالة الأصالة على المستوى الاجتماعي الحضـارى والثقافى ٠ ان أساليب العمـــل والعلاقات الانسانية ، وأنماط السلوك والنماذج الابداعية العليا فى تراث الأمة وغيرها ، هى ما يتحدد بهـــا تكوين وشكل « أصـــل » الأمة الحضارى والثقافى ٠

وتتحدد أصالة الأمة حضاريا وثقافيـــا بمدى الارتباط بهذا الأصل ٠ وفى الأصالة امكان للتطور ، من حيث بداهة ، وضرورة

تطور هذه « القوالب » والأشكال والأساليب وتحولها أو نموها ـ من خلال التغيرات المادية ـ واللغوية بالتالى والعقيدية ، ومن خلال التعقيد والتركيب المتصاعدين للحياة الاجتماعية ، وأيضا بضرورة تبادل التأثير والتأثر مع النماذج الحضارية المغايرة ٠

ولكن ليس فى الأصالة امكان « للانقطاع » ، فالانقطاع عن الأصول ينشأ من الاندثار ـ كما حدث لزنوج استراليا مثلا ـ أو من الذوبان نهائيا فى كيان حضارى آخر ـ مثلما حدث لبرابرة آسيا ، بعد دخولهم أوروبا وذوبانهم فى الحضارة الاغريقية الرومانيــــة والتراث المسيحى ، فالتطور للأصالة تواصل تاريخى ، والانقطاع نهاية لأصل وظهور أصل جديد ٠

اغتراب

Alienation

بتعبير فضفاض .. يشير « الاغتراب » فى الفكر الحديث الى غربة الفرد وابعـاده عن الجوانب الرئيسة لوجوده الاجتماعى ٠ ورغم أن المعنى المعجمى للكلمة فى أصلها الألمانى Entfremdung ثم فى ترجمتها الانجليزية كان فى القرن الماضى يعنى انتقال الملكية ، أو انتقال اللقب ، أو التدهور العقلى أو الجنون .. فان معناها الاصطلاحى الحديث أصبح مرتبطا باحساس الانسان بالغربة فى المجتمع ، أو احساســه بالعجز عن التاثير فى التغير الاجتماعى ، أو تلاشى شخصية الفرد فى مجتمع بيروقراطى ومتضخم ٠ وقد سيطر الاهتمام بمفهوم الاغتراب فى خمسينات وستينات هذا القرن ، على الأدب والفكر الاجتماعى ـ وجوانبه الفلسفية والنفسية ـ المعاصرين ٠

ولكن التحليل الكامل لمفهوم الاغتراب على قدر كبير من الصعوبة ، لأنه يتردد فى مجالات عديدة من مجالات الفكر الحديث ، بما فيها علم الاجتماع ، والفلسفة الاجتماعية ، والفلسفة السياسية ، والتحليل النفسى ، والفلسفة الوجودية ، والنقد الأدبى ، بل ان الماركسية الحديثة - فى دول الغرب الديموقراطية - اكتشفت أن مفهوم الاغتراب كان مفهوما أساسيا مهما فى تطور فكر ماركس الشاب ، قبل ان يصل الى مرحلة الشيوعية ٠

ولكن الصعوبة تزداد ، لأن علم الاجتماع يميل الى الاسراف فى استخدام مفهوم الاغتراب ، لكى يفسر به كل أنواع السلوك الاجتماعى ، فلا ينجح - غالبا - فى تحديد ظواهر عديدة من السلوك غير المتكيف ٠٠ فقد فسر الفكر الاجتماعى على أساس مفهوم الاغتراب ، ظواهر مثل : الأهواء ، والتعصب الطائفى ، والمرض العقلى ، والوعى ، أو عدم الوعى الاجتماعى ، والمواجهات الاجتماعية، والميول السياسية المتضاربة ، والتطرف ، والاختلال النفسى ، والعجز عن التواصل الاجتماعى ٠٠ الخ ٠ وقد كان هيجل - الفيلسوف الألمانى فى القرن التاسع عشر - هو الذى أدخل الاستخدام الواسع لمفهوم الاغتراب الى الفلسفة بقوله : ان « الوعى » ينقسم - أو يقسم نفسه - الى « ذات » و « موضوع » ، والاغتراب هو العملية التى يموضع بها العقل نفسه بالتفكير ، وقال ان الاغتراب - بهذا المعنى - يكون خطوة ايجابية فى مسيرة « وعى الانسان بذاته » ٠

ولكن ماركس كان المسئول عن ادخال مفهوم الاغتراب الى النظرية الاجتماعية بفهم جديد ، فالانسان بالعمل الجماعى يغير البيئة الطبيعية من حوله ، ولكنه أيضا ينشىء المجتمع ٠ ورغم أن البشر - بهذا الشكل - هم الذين يصنعون العالم الاجتماعى ،

ثم الطبيعي – جزئيا – الذى يعيشون فيه ·· فان العالم أصبح بعد قليل « غريبا » عنهم لايملكونه ، وانما تملكه وتملك الانسان معه أشياء اخرى ، صنعها الانسان نفسه ، ثم استقلت عنه وسيطرت عليه وعلى العالم ، منها : الكهنوت ، والنقود ، والأفكار الجامدة التى ارتبطت بمصالح بعينها ، والآليات ، والتنظيمات التى لايفهمها الانسان نفسه ، والمؤسسات التى تخضع لآليـات شبه مستقلة ، لا لارادات الأفراد · فمع تطور العمل ، وتوسعه ، وظهور التخصص ، واتساع العلم والمعرفة ، وتعقد وتشابك المؤسسات الاجتماعية ·· يستحيل كذلك على الانسان الواحد أن يتعرف بنفسـه جوانب وجوده ، ويستحيل أن يتعرف ، أو أن يسيطر على الأشـياء التى تسير حياته ، فيعانى الاغتراب الذى لا سبيل لهزيمته ، الا بمزيد من المعرفة المتحررة من الغرض ، الهادفة الى الحصول على الادراك الشامل للطبيعة وللمجتمع ، لكى تتيح له الانغماس فى ممارسة الحياة ، مثل : العمل المبدع ، والحب ، وتذوق الفنون ، وانتاجها بناء على ذلك الادراك الشامل ، وتوسيعا له ، وتعميقا لأبعـاده فى الوقت نفسه · وقد شاع هذا التفسير للاغتراب مع ذيوع كتـاب ماركس « المخطوطات الاقتصادية والفلسفية لعام ١٨٤٤ » ، الذى كتبه قبل تطور فكره الى المرحلة الشيوعية ·

وفى الخمسينات والستينات ·· كان المفكرون الاجتماعيون ، استنادا الى افكار جورج سميل وماكس فيبر هم أبرز من حددوا ، وطوروا مفهوم الاغتراب ودوره فى الفكر الاجتماعى · وفى الدوائر الاكاديمية أصبح للاغتراب مدلول « اجتماعى نفسى » · وسعى علماء النفس الاجتماعيون الى تحديد « درجات » الاغتراب ، لتحديد مدى ما يعانيه الانسان من احساس بالعجز ، أو الشذوذ ، او بانعدام المعنى ، أو بالعزلة · ثم ربطوا بين تلك الاحاسيس ، وبين مجموعة من العلل النفسية ، وان كانت هذه المحاولة قد تلاشت – ربمـا

لأسباب سياسية تحكم دوائر الغـــرب الاكاديمية ــ فى أواخــــر الستينات . وفى المسرح . استخدم الكاتب الألمانى « بريخت » نفس المصطلح ، لكى يشير الى معنى اقامة « مســـافة » بعيدة بين المتفرج وبين الفعــــل المسرحى ، فى تعارض مع المسرح التقليدى الذى يريد من المتفرج أن يندمج فى هذا الفعل .

التزام

Commitment

لقى هذا المصطلح انتشارا واسعا ، منذ منتصف الأربعينات تقريبا ، وعلى وجه التحديد ٠٠ منذ نشر جان بول سارتر كتابه المشهور « الوجودية فلسفة انسانية » (١٩٤٦) ، حيث تحدث عن الانسان الملتزم Engage ٠ ورغم هذا الأصل الفلسفى الخالص والمتعلق أساسا بموقف الانسان الكونى والاجتماعى ، يقول سارتر : ان الانسان لابد أن يكون ملتزما ، رغم حرية ارادته المطلقة ٠٠ فان الالتزام سرعان ما تحول الى أحد مصطلحات علم الأخلاق ، وعلم الاجتماع ، والى احدى القضايا الرئيسية فى علم النقد الأدبى ، من وجهة نظر التحليل الاجتماعى ، لكل من : سلوك الفنان ، ومدلول العمل الفنى ذاته ٠

وقد أثار سارتر المشكلة بجره المصطلح من مستواه الفلسفي، الى مستوى النقد الأدبي في كتابه المهم : ما الأدب ؟ بالقول بضرورة التزام الانسان والكاتب ، رغم أن الأصل هو الحرية المطلقة لارادة الانسان ، لأن ــ سارتر ــ قال برفض الايمان بـ « الخير الانساني » ، أو بأن الثورة البلشفية في روسيا أنتجت المجتمع العادل بشكله المطلق ، رغم اعجابه بهذه الثورة ٠ وقال ان التسليم بهذا القول ــ بصرف النظر عن الأدلة التي تؤكده عمليا أو تدحضـــــه ــ يعني أن يتحول الانسان الى مجرد اضافة كمية للواقع ، والى « عنصر سلبي» هادىء وغير منفاعل ، لايطمح الى الأفضل دائما ٠ وفي الوقت نفسه ٠٠ فان الالتزام ليس بالضرورة مرتبطا بـ « قضية » ، وانما هو التزام الانسان ازاء نفسه ، وازاء حريته في التفكير والعمل ، وازاء احترامه لنفسه ٠

وزغم ذلك ٠٠ فقد برز مفهـــــوم الالتزام في الأدب والفن ، باعتباره مفهوما يساريا ــ رغم أن سارتر وضعه باعتباره اعتراضا على موقف التسليم بالأمر الواقع ، الذي أقامتـــــه نتائج الثـــــورة البلشفية ، وازاء الحلم الماركسي اللينيني بوجه عام ٠ ومع ذلك فقد فتح حديث سارتر عن الالتزام في فكره الذاتي بابا ، ادى به الى حوار طويل مع الماركسية ،ـ ودفع بأجزاء من فكره الوجـــــودي ــ الفردي ــ الى الضمور ، واقترب بذلك من الماركسية الجديدة ٠

وقد طور الكتاب اليساريون الفرنسيون والألمان (خاصـــــة بريخت) مفهوم : الالتزام الأدبي على ان يظـــــل المتلقي واعيـــــا بالقضية ، التي يطرحها العمل الفني (المسرحي بوجـــــه خاص) ، حتى يستطيع أن يصدر حكمه في النهاية ويختار لنفسه : اي ان « يلتزم » بموقف يدفعه اليه الفنان دفعا ، من خلال عرضه الموضوعي لقضية بعينها في العمل الفني ٠

وقد قدم الناقد نورثروب فراى ـ من جهة أخرى ـ مفهوما أكثر توازنا للالتزام الفنى بدعوته الى أن يتوجه الفنان بعمله الفنى ، الى استعداد المتلقى للمشاركة فى العمل الفنى ، وللقيام بنشـــاط انفعالى يحكمه العقل ، لا الاستثارة العاطفيـــة ، بـدلا من المفهوم اليسارى (البريختى) ، الذى يصل الى مستوى الدعـــوة لموقف واحد بعينه ، وتجنيد الجموع له بما يؤدى فى النهاية ، لالغاء الوعى بالجوانب الأخرى ٠

انثروبولوجيـا

Anthropology

هذا هو الاسم الاصطلاحي الذى تجمعت تحته مجمـــوعه من الدراسات العلمية الحديثة ، تبلغ حدا مذهلا في تنوعها ، واختلاف مجالاتها بدافع ايمان بعض العلماء البارزين ، بامكانية قيام علم متماسك ومتكامل ، يدرس الانسان من : جوانب وجوده ، وتطوره البيولوجي ، والثقافى ، والاجتماعى ·

واذا نظرنا الى علم الأنثروبولوجى (الذى يسمى اختصارا علم الانسان أو علم تاريخ الانسان الثقافى والتكنولوجى) ككل ·· فان دائرة اهتمامه تبدو شاسعة : من زاوية « الزمن » ·· يبدأ علم الانسان اهتمامه بالانسان ، منذ بداية ظهوره على هذا الكوكب ،

حتى العصر الراهن فى كل المجتمعات ، ولكنه يهتم أكثر بالمجتمعات المعاصرة ، تدرج فى قائمة المجتمعات الريفية والقبلية والبدائية وما شابهها ، حيث تبدو مظاهر الحياة الانسانية المختلفة أكثر قربا من أصولها الطبيعية ·

وعلى هذا الأساس ·· يبدو أن علم التاريخ ، وعلم « العمران » وعلم « الهيئة » العربية تعتبر أصولا أساسية من أصول هذا العلم ، من حيث اهتمامها بنشاط الانسان الثقافى والاجتماعى فى مجتمعات عديدة · ويذكر فى هذا الصدد مؤرخون وعلماء عرب عديدون ، على رأسهم : أبو جعفر بن جرير الطبرى ، والبيرونى ، والمسعودى ، علاوة على ابن خلدون بالطبع · كما ورث هذا العلم منذ القرن السابع عشر النتائج الحميدة التى أسفر عنها غزو الغرب لقارات العالم الأخرى ، وتدميره لثقافاتها فى أثناء هذا الغزو ، وعلى رأس هذه النتائج ·· الفضول العلمى لمعرفة أوضاع وتاريخ الثقافات الأخرى ·

أما القطاعات العلمية الرئيسية ، التى ينتظم فيها علم الانسان الآن ، فهى :

● علم الانسان البيولوجى ، الذى يبدأ ببحث وضع الانسان فى علاقته بعالم الكائنات الحية الأخرى ، ويهتم بدراسة تطور الانسان من خلال الدراسة المقارنة للحفريات والبدائيين الحاليين ، ويهتم بالتنوع الجنسى ، والتكيف البيئى ، وتزايد البشر أو تناقصهم · ويستفيد هذا القطاع من : علوم التشريح ، والآثار ، والكيمياء العضوية ، والوراثية ، وطبقات الأرض ، وعلم ما قبل التاريخ ·

● علم آثار الانسان حيث يقوم بترتيب مخلفات المجتمعات القديمة · على أسس وظائفها وتتابعها الزمنى والسياق الثقافى الذى ظهرت فيه ، وذلك لتقديم التعميمات العلميــة حــول التحولات التكنولوجية والثقافية ودوافعها ·

● علم الانســان الاجتماعى ، الثقافى لبحث العــلاقات الداخلية بين مختلف مظاهــر النشاط الاجتماعى للبشر ، من : عادات وأعراف ، وعقائد ، وطقوس ، ومؤسسات ، وآليات حاكمة ، وأساليب عمل ·· الخ ، وكذلك دلالات هذه المظاهر وعلاقاتهــا ، والتحولات الأساسية فى المجتمعات ، ودوافعها ، ونتائجها ·

انطباعية

Impressionism

يشير هذا المصطلح الى احـــدى أكبر المدارس الفنية ، التى اصبحت تيارا مميزا لفنـــون مرحلة التحول من نزعات القـــرن التاسع عشر الكبرى (خصوصا الرومانتيكية والواقعية) الى نزعات القرن العشرين الكبرى (خصـــوصا النزعات الرمزية والتعبيرية والتجريدية والانطباعية الجديدة والواقعية الجديدة ، وحتى الواقعية الاشتراكية (!!) نفسها) ٠

بدأت المدرسة فى فن الرســـم بمعرض ، اقيم فى باريس عام ١٨٧٤ ، وهو المعرض الهائل الذى ضـم عددا من كبار عباقرة « الحساسية الجديدة » التى طبعت العصر القادم بطابعها ، وهم ،

بول سيزان ، وادجار ديجا وكلود مونيه وأوجيست رينوار وكاميل بيزارو ، وكان معهم : بيرن موريزو وألفريد سيسلى وأرمان جويومون: وهؤلاء هم من عرفوا فى النقد التشكيلى المصرى ، باسم : التأثيريين الفرنسيين · وانتقلت الانطباعية من الرسم الى الموسيقى فى تبادل مع الشعر الرمزى ، ثم انتقلت الى الأدب الروائى والدرامى ، ولكن معانيها ودلالاتها والأســـاليب التى استخدمتها فى كل من هذه المجالات ، أو « اللغات » الفنية ·· كانت مختلفة جد الاختلاف ، ففى فن الرسم ·· تميزت الانطباعية ، بالتأثير العابر لتداخلات الضوء واللون والحركة وعلاقاتها بالهواء حولها ، واهمالها للخطوط الخارجية المحددة وللألوان المحددة القاطعة ، وما يشيع فى اللوحات من رقة وشفافية ، واهتمامها بالموضـــوعات الانســـانية الواقعية وبالطبيعة على حد سواء فى أسلوب ينقل الانفعال أكثر مما يحرص على « الدقة » ·

وفى الموسيقى ·· تميزت الانطباعية بالابتعـــاد عن النزعة الدرامية ، وبمحاولة جعل اللغة الموســـيقية لغة وصفية (بعكس الموسيقى البرنامجية ، التى نضجت فى ظل النزعة الرومانتيكية منذ موتسارت وبيتهوفن) · وكان ديبوسى المؤلف الفرنسى العظيم، هو مؤسس الموسيقى الانطباعية منذ ١٨٩٢ ، بسعيه لاســـتخدام الصوت كما ، يستخدم اللون ، وبالابتعاد عن الايقاعات والهارمونيات القوية أو المتمايزة ، وبتهدئة التدفق الدينامى ، الذى ميز موسيقى الرومانتيكيين · والغريب أن شعراء الرمزية الفرنسيين ــ خصوصا فيرلين وبودلير ــ كانوا أصـــحاب التأثير الأكبر على فكر ديبوسى ، الذى طور الموسيقى الانطباعية ، والتى عادت فتفاعلت مع تطورات الانطباعية فى فن الرسم ، بظهور رسامين عباقرة آخرين ، منهم : تيرنر ، وفان جوخ ، وبودان ، وكورو ·

أما فى الأدب · فان معنى الانطباعية أقرب ما يكون الى الرؤية « الذاتية » ـ فى مقابل الرؤية الموضوعية ، التى ميزت الواقعية · فالعمل الأدبى (والنقد الأدبى) الانطباعى يحاول أن يعبر عن « الانطباع » الذاتى ، أو الشخصى ، للكاتب أو عن حالته المزاجية أو الذهنية ، سواء كان انطباعا عن تجربة حياتيـة ، أو عن فكرة أو عن عمل فنى أو أدبى ، بدلا من أن يسعى الى تقـــديم « وصف » أو « تحليل » موضوعى لهذه التجربة أو الفكرة أو لهذا العمل ·

وكان الشعراء ـ فيرلين ومالارميه وبودلير ـ الذين تحولوا الى الرمزية بعد ذلك ، هم أوائل الانطباعيين فى الأدب ، ولكن هاوبتمان فى المسرح ، وريلكة ـ الألمانى ـ فى الشعر كانا مسؤولين عن توسيع أفق الانطباعية الأدبية ، التى استفادت الى حد كبير ـ من أفكار التحليل النفسى ـ خصوصا عند سيجموند فرويد ـ حتى أصبح من الممكن أن يوصف روائيون كبار ـ مثل مارسيل بروست ـ بأنهـــم كتاب انطباعيون ·

والحقيقة أنه لاتكاد توجد حـــركة فنية رئيسيه فى القـــرن العشرين ، الا ولها جذورها فى الانطباعية ، وخصوصا مع ظهور الحركة التعبيرية

بنـــاء

Structure

أصبح لهذه الكلمة البسيطة ذات المعنى المباشر مدلولات عديدة ، منذ ظهرت الفلسفة البنيوية من ناحية ، وظهر فى مقابلها التيار البنائى الوظيفى - فى الفكر الاجتماعى أساسا - ثم امتد الى كل مجالات الفكر الحديث من البيولوجيا الى الفلك ، مرورا بنظرية الفن والميكانيكا ٠

ويرى بعض المفكرين الأنجلو أمريكيين - أساسا - أن الفكر الفرنسى والألمانى قد أسرفا فى استخدام هذه الكلمة ، المستمدة من الهندسة المعمارية ، غير أن الرد « الوظيفى » على هذا النقد ، كفيل بتوضيح أهمية المصطلح ، فالمعنى الحرفى يشير الى الاطار الأساسى ،

او الشكل الخارجى لأى « بنية » طبيعية أو اصطناعية . ولكن الاتجاه البنائى الوظيفى (الذى تطور عن المدرسة الوظيفية فى علم الانثروبولوجى) رأى أن المجتمعات ـ حتى الوحدات الاجتماعية الأصغر حجما ـ كالمدن ، أو القرى ، أو التجمعات المؤقتة أو الأحزاب ، أو المؤسسات ، أو غيرها .. لابد أن تدرس باعتبارها أنظمة « Systems » او : أبنية Structures تتألف من : جزئيات ، ومجالات عمل ، وأنشطة ، وتخصصات وغيرها .

وتدرس الأنظمة على أســاس تحديد مساهمة كل جزئية ، أو وظيفتها فى النظام ، أى فى البناء نفسه والمحافظة عليه ، أو من حيث الاضرار به أو حتى تدميره ، بوصفه « كيانا حيا » ، يتأثر بأداء كل عضو من أعضائه . ومن علوم الهندسة والأنثروبولوجيا الاجتماعية .. انتقل المصطلح الى علم النفس الفسيولوجى ، والى علم النقد الفنى والأدبى ، وأصبح مستقرا ـ بناء على ذلك ـ أنه بينما يصعب ادراك كيفية ابقاء أى كيان « حى » على حياته ، الا من خلال ادراك وظيفته ، كجزء من بناء أكبر (المجتمع الدولى بالنسبة لمجتمع واحد ، بيت الشعر بالنسبة لقصيدة ، أو جناح بالنسبة لطائرة ، أو ترس بالنسبة لآلة .. الخ) .. فانه يصعب أيضا ادراك كيفية أداء العضو لوظيفته ، دون ادراك كيفية التحامه ببقية البناء والوظيفة الموكلة اليه ، وتداخل وظائف الأعضاء كلهــا ، للابقاء على حياة « الكيان » الأكبر ، وعلى حياة كل عضو على حدة ، ومساعدة الكيان الأكبر على أداء وظيفته ـ فيما هو أشمل منه ، ومساعدة الأعضاء ـ أو الأجزاء ـ على أن يقوم كل منها بوظيفته .

وعلى أى حال ٠٠ يمكن القول بأن انتقال مفهوم البنائيـــة الوظيفية الى علم اللغة ، كان البداية الأولى لظهور الفلسفة البنيوية نفسها ، التى نضجت حين عاد نفس المفهوم الى مجاله الأصلى ــ أى علم الانثروبولوجيا ــ لتفسير وظيفة الأساطير فى تشــكيل معالم الثقافات البدائية على المستوى الدينى ، أو على المستوى المعرفى ، أو على المستويين معاً ، حيث تكون الأسطورة رمزا لمعرفة عملية وخلاصة لها ، وتكون أيضا « مخزنا » لدلالات تلك المعرفة ، ومحاولة لمد المعرفة الى ما وراء الانتفاع المباشر ، بل وتحويلها الى خبرة مجردة ، وأساس أخلاقى (انظر : بنيوية) ٠

البنية العميقة

Deep Structure

٠٠ ولابد من اضافة : البنية السطحية **Surface Structure** عند توضيح دلالة هذا المصطلح حيث يقوم المفهوم على التمييز النظرى بين البنيتين فى أهم مدارس اللغويات الحديثة ، اى النحو التوليدى عند تشومسكى وبلومفيلد ٠ فالبنية السطحية للجملة هى تيار ، أو سلسلة الأصوات المترابطة والمتتالية الناشئة من نطقنا ـ وسماعنا ـ للكلمات التى تتكون منها الجملة ٠

اما « البنية العميقة » فهى التى تبدأ (تحت السطح) بتكون معان بعينها ، ودلالات خاصة متفق عليها بين أفراد الجماعة أو يبتكرها « المرسل » أو باعث الرسالة (المتكلم مثلا أو الكاتب) ويدرك المتلقى مغزاها ٠

ويعد تحليل تركيبة البنية السطحية للجملة عملية رئيسية فى علم النحو لكل لغات العالم ، وهذا التحليل هو تقريبا ما نسميه : الاعراب فى العربية ، ولكنه يتجاوز مجرد تحديد وظيفته ، ونوع ، وشكل الكلمة ، الى تحديد كل مكوناتها ٠

كما أن تحليل « البنية العميقة » هو العملية الرئيسية لكل من علم المعانى ، وأنواع المنطق ، والتفسير ، سواء بالاعتماد على علوم اللغة (كالنحو أو البلاغة) أو بتجاوز تلك العلوم ٠

ومع ذلك فان تحليل تركيب الجملة لتحديد مكونات بنيتها السطحية ـ ومكونات كلماتها ـ لا يساعد على التعرف على الدلالات « العميقة » أو « الخفية » التى يقصدها مستخدم اللغة ـ أو كاتبها ـ فجملة : ضرب اخماسا فى أسداس ـ التى تعنى ـ فى العربية الحيرة والارتباك والبلبلة : لا يمكن معرفة دلالتها العميقة بمجرد تحليل تركيب بنيتها السطحية ، كما انه لا يساعد فى التفرقة بين تركيبتين مختلفتين ـ أو جملتين مختلفتين تؤديان نفس الدلالة مثل : هزم المصريون التتار ، هزم التتار على أيدى المصريين ، ومن هنا تحدث تشومسكى وبلومفيلد ـ منذ أواخر الخمسينيات عن وجود « بنية عميقة » أو تحتية حاكمة للجملة ، وهو مستوى من تنظيم بنـاء الجملة ، حيث يتم تعريف كل العناصر التى تحدد الدلالة البنائية للجملة ، وبحيث يمكن تحويل عناصر البنية العميقة للجملة ، الى جزء من بنيتهـا الخارجية ٠ وقد كانت هذه الأفكار « النظرية » والتجريدية حول بنـاء الجملة اللغوية أفكارا حاسـمة فى تطوير اللغويات المستخدمة فى الكومبيوتر من أجياله الحديثة التى تستخدم اللغة الطبيعية ـ لا اللغات الاصطناعية ، بحيث أصبح هذا بدوره ـ أى : علم اللغويات الكومبيوترية (الحواسبية) علما مشتركا بين علوم اللغة التقليدية ـ المنطوقة أو المكتوبة ـ وبين هندسة بناء

الكومبيوتر نفسه ، الأمر الذى أدى الى تطوير هائل فى علوم النحو والصرف التقليدية لمعظم لغات العالم الحية ، وبحيث تحول مصطلح « البنية العميقة » و « البنية السطحية » الى « مفهوم » متكامل وما يشبه « المنهج » فى تفسير ظواهر أخرى غير ظاهرة اللغة (كالأنظمة العلمية ، والفلسفات ، والمجتمعات ، والأساطير والمعتقدات ، وغيرها) .

البنبــوية ـ الهيكليــة

Structuralism

ينطلق المبدأ الرئيسى للبنوية من أن « اللغة » هى العامل الحاسم ، الذى فصل الانسان عن الطبيعة ، وأتاح له أن يكون صاحب مجتمع وتاريخ وثقافة ، حيث تبدو اللغة تجسيدا فى وقت واحد ل « طبيعة » الانسان الفسيولوجية والعصبية ، وأن اللغة هى المعرض التجسيدى لعقل الانسان ، التى تعكس كل علاقاته بالعالم فى العمل والعلم والتكنولوجيا .. الخ ، ثم تعكس تصوره عن العالم فى الدين والفن والفلسفة الخ ، ولكنها تعكس العقل الذى يفرزها فى المقام الأول . وهكذا .. يحول الانسان عالمه الى اشارات ذات دلالات (رموز) تتطور بتطور عالم الانسان ذاته ، وهذه الرموز هى « اللغة » .. وسيلة الاتصال بين البشر ، وهذا

الاتصال عن طريق لغة ، هو ما يمثل الأســـــاس الأول لكل من خصائص الانسان ، والثقافة ·

ومنذ ١٩٣٨ ·· بدأ عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي ، كلود ليفي شتراوس في ارساء دعائم هذا المنهج (الذي لم يكن يطمح أبدا الى أن يكون فلسفة متكاملة) في دراساته عن ثقافات القبائل البدائية في وسط البرازيل ، وانتقل المنهج من تفسير الأساطير (الشكل الأول الجامع للثقافة البدائية عند شتراوس) باعتبارها تمثلا حكائيا للحلول المبتكرة ، لمشاكل العمل والتنظيم الاجتماعي ، الى دراسة كل من اللغة نفسها ، والى مجالات العلوم الاجتماعية الأخرى :

١ ــ ففي علوم اللغة (او اللغويات) :

يشير المصطلح الى كل مناهج تحليل اللغة التي تركز بشكل خاص على وصف السمات الخارجية للغة (سمات الصرف والنحو الى غير ذلك) ، وهنا يحدد ما للغة من أبنية أو منظومات شكلية · ورغم علاقة المصطلح بهذه المناهج ·· فان اللغوي السويسري الكبير فردينان دي سوسير ، قال بأن المنظور البنيوي للغة موجود في كل مدارس علوم اللغة ، ولا تنفرد به البنيوية وحدها · وقد تأكد اهتمام البنيوية بالبنى الخارجية للغة ، من خــلال أعمال اللغوي الأمريكي ليونارد بلومفيلد ، الذي وضع الأساس النظري والتطبيقي لتقسيم اللغة (أو المنطق) ، من خلال تقسيم هذه البنى الخارجية الى شرائح وتصنيفها ، دون اهتمام كبير بدور المعاني أو الدلالات المجردة ، التي تشير اليها التشكيلات الخارجية : وأدى هذا الاتجاه الشكلي ــ الوظيفي ، الى ظهور اتجاه أكثر شمولا ، تزعمه اللغوي الأمريكي الكبير ، نوام تشومسكي ، الذي قال بان للغة مستويين من الأبنية ، هما : السطحية ، وهي التشكيلات الخارجية الظاهرة

والبنى العميقة (وهى المعانى والدلالات) ، التى تتحكم فى التشكيل الخارجى وفى البنى السطحية للغة ، وأدى هذا - أيضا - الى تقسيم اللغة الى : لغة منطوقة ، ولغة مكتوبة ، والى دراسة العلاقات بينهما فيما يخص كلا من الدلالات أو المعانى ، والتشكيل الخارجى ، وأفرزت مدرســة تشومسكى - أساســا - مبــادىء علم « النحو التوليدى » ، الذى طور علوم اللغويات ، وما يرتبط بها تطورا كبيرا .

٢ - وفى العلوم الاجتماعية :

تمثل البنيوية - منذ نهــايات الأربعينات - حركة فكرية متكاملة ، تميزت بالبحث عن « الأبنية العميقة » للظواهر الاجتماعية التى تدرسهــا ، واكتشاف تلك الأبنية مع أو من خلال « الأبنية السطحية » لتلك الظواهر (اذا استخدمنا مصطلحات تشومسكى) وفى هذه العلوم .. قالت البنيوية ، كما قال تشومسكى عن اللغة ، ان الأبنية العميقة هى التى تنتج تلك الظواهر وتتحكم فيها ، والتى تتطور الظواهر الاجتماعية « شكليا » بتطورها . وكان كلود ليفى شتراوس هو من قدم المفهوم المحورى للفكر البنيوى ، حين طرح فكرته عن « البناء الاجتماعى » باعتباره كتلة ، ذات أبعاد وأعماق عديدة متشابكة ، وليس باعتباره مجرد شبكة من العلاقات الشكلية الرأسية ، أو الأفقية كالتى رسمها الماركسيون أو الفرويديون ، والتى يستخلصون من رصد حركتها السلوكية تصورا مجردا عنها . وقال شتراوس أيضا ، ان أية مجموعة من العلاقات ، تتشكل فى صورة « بناء » .. لابد أن تكون قابلة للتحول ، بواسطة التغير المنتظم والمستمر فى العلاقات ذاتها ، أى أن نمط العلاقات بين عناصر البناء ليس ثابتا ، وكلما تغير نمط العلاقات .. تغير البناء كله ، شكلا ودلالة .

وأظهر شتراوس أيضـــا أهمية مبدأ وعملية « الاتصـــال والتواصل » فى البناء الاجتماعى ، وأهمية دراسة التفاعل بين عمليتى « الفعل » و « التفكير » الاجتماعيتين ، مع أنه فى أعماله المتأخرة ·· ركز على أنماط ونماذج التفكير · وفى تطور المنهج البنيوى الى « مدرســة فكرية » ·· ظهر القول بأن لكل ظاهرة اجتماعية (شبكة علاقات اجتماعية) بنية خاصة بها ، ولكن الظاهرة الاجتماعية نفسها ، وبنيتها ترجعان الى خصائص بعينها للعقل الذى يتشكل من خلال عملية تفاعل « الفعل » و « التفكير » ، وتعمل تلك الخصائص على أساس ثنائى Binary · وهنا يتحقق التوحيد المنهجى بين تصور البنيويين عموما عن البناء الاجتماعى ، وبين كل من : المنطق الرياضى الحـديث من ناحيـة ، والمنطق الجدلى من ناحية أخرى ·

والحقيقة انه منذ عام ١٩٤٥ على الأقل ·· لقى هذا المصطلح رواجا نظريا ، وتطبيقيـا واســعا ، وتحول من منهج للبحث الأنثروبولوجى واللغوى الى اسم لبناء نظرى ، سعى الى التكامل على أيدى نحو عشرة من كبار المفكرين فى الغرب ، ليكون بذلك أول مذهب نظرى متكامل ، يشيد بشكل جماعى ·

وقد ظهر مصــطلح البناء أو البنية أو الهيكل Structure فى أعمال قديمة ، عند ديدرو وهيجل مثلا ، ولكن تحوله الى ما يدل على التمذهب والوحدة النظرية بدأ على أيدى علمـــاء التحليـــل اللغوى ، خاصة : فردينان دى سوسير السويسرى الفرنسى عام ١٩١٦ ، عند نشر كتابه (محاضراته) بعد وفاته باسم : « منهج فى علم اللغويات العام » ولكن الدارسين الأمريكيين يرجعون مذهب البنيوية ، والتوسع فى استخدام المصطلح الى عالم الأنثروبولوجى الفرنسى كلود ليفى شتراوس ، خاصة فى كتابه ذى المجلدين ،

الذى ظهر جزؤه الأول عام ١٩٥٨ ، وظهر جزؤه الثانى عام ١٩٧٣ تحت عنوان : «الأنثروبولوجيا البنيوية» Structurel Anthropology ويرجع الأمريكيون أيضا بناء المذهب إلى مجموعة متفرقة من أفكار كل من : ماركس ، وفرويد ، وسوسير ، وجاكوبسون ، وليفى شتراوس ، ورولان بارت ، والتوسير ، وفوكو ، ولاكان ، وتشومسكى .. وهى أفكار تتناول : مجالات التاريخ العقائدى ، والمعرفى ، والتكنولوجى والاجتماعى للانسان ؛ وبذلك .. يضم بناء المذهب جهود مفكرين وفلاسفة فرنسيين ، وبريطانيين ، وألمان ، وروس ، وأمريكيين ، كما يضم جهود متخصصين فى كل مجالات الفكر النظرى الاجتماعى والعلمى الأساسية تقريبا . ومع ذلك .. فلابد من اعتبار الخماسى الفرنسى المكون من : سوسير ، وليفى شتراوس ، والتوسير ، وفوكو ، ولاكان العمد الأساسية للمذهب ؛ ولابد من الاعتراف بأن الأربعة الأخيرين تبادلوا — فيما بينهم — التأثير بشدة كما تأثروا بشدة أيضا بسوسير .

وفى التراث العربى الاسلامى .. يمثل كل من البيرونى ، والمسعودى ، وابن خلدون فى العلوم الانسانية (التاريخ والعقائد والعمران) وعبد القاهر الجرجانى (فى اللغة) ولكن تحت مسمى آخر ، وهو قضية : « اللفظ — المعنى » أو « العرض / المضمون » والعلاقة بينهما ، بدايات لمفاهيم نظرية متفرقة ، يمكن أن تفسر الآن على أنها استبصارات نحو منهج بنيوى تكاملى على نحو ما أظهرت دراسات عربية حديثة ، فى كل من مصر وتونس والمغرب بشكل خاص .

تاريخ الأفكار

History of Ideas

مصطلح يشـــير الى علم ثقافى كامل أسسه وصاغه المؤرخ والمفكر الأمريكى – فى العشرينات – آرثر لافجوى Arthur Lovejoy وبدأ لافجوى فكرته بانتقاد منهج التاريخ للثقافة من خلال تقسيمها أو تجزئتها الى تواريخ متعددة للفلسفة والأدب والعلم والعقائد والتقاليد وأنماط العمل .. الخ ، ثم اقترح منهجا يقوم على تداخل وتكامل العلوم التى تدرس تواريخ كل ما هو « فكر » انسانى أو انتاج فكرى فى عصر بعينه ، وفى ظل ثقافة محددة بعينها . وعلى أساس التركيز فى دراسة كل مرحلة على مفهوم بعينه تتجسد من خلاله شخصية أو روح تلك المرحلة لهذه الثقافة ، ثم الكشف عن التغيرات الاجتماعية أو الثقافية أو اللغـوية التى تؤدى الى تغيير

المفهوم المحورى العام للثقافات ، أو تجليات النشاط الفكرى نفسه وانتقال الثقافة فى كل تجلياتها — من فلسفة أو عقيدة أو أدب أو علم ٠٠ الخ — من مفهوم مركزى الى مفهوم آخر ٠ وكان هذا الموقف من جانب العالم الأمريكى جزءا من رده الانتقادى على مفهوم المانى تلخصه الكلمة الألمانية Geistesgeschichte التى تعنى : روح العصر أو : علوم الروح ، اى العلوم الانسانية ٠ (انظر) ٠ وكان يؤمن بوجود أنظمة واحدة للفكر أو للانتاج الفكرى فى كل عصر ٠ وقد وجه النقد الى فكرى لافجوى على أساس أنها تؤدى الى الربط بين مراحل تطور الفكر وبين أشـخاص بعينهم من ناحية ، والى اكتساب الفكر نفسه طابعا شخصيا وليس عاما أو اجتماعية ٠ ومع ذلك فان أكبر نقاده فى وطنه ، استخدموا مصطلح : التاريخ الثقـافى Intellectual History وركزوا اهتمامهم على التأريخ لكبار منتجى الفكر ، فجعلوا تاريخ الأفكار أكثر ارتباطا بالأشخاص ٠ وقد عاد مصطلح « تاريخ الأفكار » الى الظهور ، مع ما حققته أعمال كبرى من تأثير ، مثل أعمال مؤرخ الفن الألمانى الأصل أرنولدهاوزر ، وزميله ، أو قرينه ٠ ايزيا برلين ، ومع اشتهار كتاب أرنولدتوينبى الكبير « دراسة فى التاريخ » الذى صور التاريخ الانسانى كله على أساس أنه « تاريخ للثقافات » الكبرى ، المرتبطة بحضارات بعينها ، وأنه لا يمكن فهم التقدم الانسانى من ناحية ، ولا « التعدد » الخصب للتاريخ الانسانى من ناحية أخرى ، دون معرفة وتقنين « تاريخ الأفكار » ٠

تاريخ الأنظمـة (العلميـة)

Discipline History

أحد الفروع الأساسية لتاريخ العلم ، وهو الفرع الذى يربط فى الحقيقة بين كل من تاريخ العلم وفلسفته (الحديثة) ، حيث انه الفرع الذى يبين كيف أن المعرفة لا تتقدم فقط ، من خلال تتابع النظريات الذهنية المجردة عن ظواهر الطبيعة والمادة والمجتمع ، وانما تتقدم أيضا من خلال تتابع تشكيل ، وأعادة تشكيل « كتل » المعرفة المحددة — وهى — « الكتـل » التى تكون كل كتلة منهـا « علما » أو « نظاما علميا » معينا شاملا ، مثل : الفيزياء ، أو الكيميـاء أو العلوم « الفرعيـة » ، مثل : الكيمياء الحيوية ، أو بيولوجيا الجزيئيـات الكيميائية (حيث تتداخل علـوم الفيزياء والكيمياء الحيوية والبيولوجية) ٠

لقد اثبت تاريخ الانظمة العلمية ، أن هذه العلوم لا يمكن أن تكون « أبدية » لا فى معلوماتها ولا فى نظرياتها ، وبالتالى ٠٠ فانها ليست أبدية فيما يتعلق بالمعرفة التى تحققها ، أو التى تضيفها الى « المعرفة » العـامة للبشر عن العـالم ، وانما هى علوم ذات « تاريخ » وعلى ذلك ٠٠ فان علوم « البيولوجيا » أو : « الجيولوجيا » وغيرها المتماسكة التى تدل فعلا على الجانب الذى تدرســـه من « العالم » ، لم تبدأ فعلا الا مع بداية القرن التاسع عشر ، وقبل ذلك ٠٠ كانت توجد متضـــمنة فى اطار « أنظمة علمية أخـرى » كالتاريخ الطبيعى مثلا ، أو لم تكن تعتبر علوما مهمة أصلا ٠

وهناك علوم لم تبدأ ولم توجد الا فى السنوات الأخيرة (مثل الهندسة الوراثية) ولذلك فالانتباه الى وجود « فواصل » أو حدود بين العلوم ، يحتم الانتباه الى وجود تداخل أيضا فيما بينها ، بما يعنى الاهتمام بـ « البناء العام » للعلم كله ، أى للمعرفة ، بقدر الاهتمام بمضمون هذا البناء ، ويتطلب ادراكا لكل من الدلالات الفلسفية العامة للعلم ، ولأبعاده الاجتماعية ـ الاقتصادية ٠

تاريخ العقليات

History of Mentalities

اخترنا هذه الصياغة البريطانية لشيوعها مؤخرا ، رغم أن العلم نشأ أساسا فى فرنسا باسم : العقليــــات الجمــاعية ، أو Collective Mentalities ، أما العلماء الأمريكيون فيطلقون عليه اسم : تاريخ الأفكار (انظر) ، أو التاريخ النفسى Psychohistory (انظر) • وقد بدأ تاسيس هذا العلم فى فرنسا فى الثلاثينيات من هذا القرن على أيدى كل من لوسيان فيبفر وجورج لوفوبغر ، عالمى الاجتماعى الثقافى الفرنســيين الكبيرين • وفى كتاباتهما ، حددا موضوع هذا العلم بأنه : أفكار كل الناس ، من الفلاحين والأميين الى الفلاسفة ، وهو أيضا الحساسية الشائعة التى تجسدها الفنون الســائدة ، بقدر ما هو المفــاهيم والقيم • ولكن علم :

« تاريخ العقليات » يحول هذه الموضوعات أو ينظر اليها باعتبارها « كيانات » أو « أبنية » Structures فكرية (عقلية) متكاملة ، تخضع لظروف متكاملة بدورها (اجتماعية ـ علمية ـ ثقافية ـ سياسية ـ اقتصادية ـ جغرافية ـ لغوية ٠٠ الخ) ٠٠ ثابتة فى مرحلة بعينها أو متغيرة عبر مراحل مختلفة ٠ ان وظيفة هذا العلم ، ليس أن يسجل فقط ، وانما أن يحلل ويكتشف القوانين (الآليات) الحاكمة التى تنشأ على أساسها ـ ثم تتطور أو تتغير ـ أفكار الناس وحســـاسيتهم ومفاهيمهم وقيمهم ، وكيف تبقى أو تختفى أفكار وحســاسية ومفاهيم وقيم ، وكيف تتفاعل أو تتناقض مع ظروف بعينها ، وكيف تساهم فى احداث الجمود أو التغير الاجتماعيين ٠ وفى الخمسينيات ، استفاد العلماء الأمريكيون فى مجالات الدراسات السياسية والقرارات الاجتماعية والثقافية والادارية وحتى العسكرية من نتائج دراسات هذا العلم وطبقوها فى ميادين كثيرة ٠

التاليف الأسطورى

Mythopoeia

ظهر هذا المصطلح فى النقد الأدبى – فى البداية – أوائل القرن الماضى ، لتحديد نوع من الشعر الرمزى الانجليزى – عند ويليام بليك وبيتس أساسا – اتجه اما : الى استخدام الشخوص والعناصر أو الرموز الدينية ، أو الى صياغة أسلوب ، أشبه بأساليب الكتب المقدسة السماوية ، وغير السماوية فى صياغتها ، أو موضوعاتها أو تبويبها ، لابداع شعر مشحو نبؤى جديدة ، تطمح الى اعادة احساس الانسان بالقدسية ، وبوضعه « المهم » فى الكون ، أو بأنه يتمتع بعلاقة خاصة بالله ، أو بالملائكة ، أو بالقوى الكونية المهيمنة ، التى تعبر عن قوة الخالق وعن مشيئته .

ومال هذا الشعر أيضا الى نوع من التمجيد الصوفى للانسان وللطبيعة بوصفهما تجليات لقدرة كونية عظمى ، كما مال الى عرض سلوكهما أو مظاهرهما باعتبارها تحقيقا لمشيئة هذه القوى الكونية .

ومن المؤكد أن هذه النزعة ، التى امتدت - بعد الشعر - الى الرواية والدراما ، ثم الى الفلسفة نفسها ، كانت رد فعل على نزعات القرن الثامن عشر ، وأوائل القرن التاسع عشر ، الشكية والقائلة بأن الانسان لا كرامة له فى الكون ، أو بأنه مجرد تكوين حيوانى أو ميكانيكى ، كما كانت ردا على النزوع العام فى الفكر الأوروبى الى الثنائية - نزعة الفصل بين عالم الروح أو عالم العقل ، وبين عالم المادة والجسد ، أو كانت ردا على نزوع هذا الفكر الى العقلانية أو الى الالحاد ، وهذه كلها نزعات قامت أصلا فى تفاعل مع ، ونتيجة للصراع السياسى الاجتماعى مع الكنيسة القديمة ، ونتيجة للانتصارات الأولى لعلوم الفلك والرياضيات والميكانيكا والطب ، واساءة تعميم مكتشفاتها على الصعيدين الدينى والفلسفى ، ذلك التعميم الذى أدى الى ظهور كل من : المادية المبتذلة ، والنزعات الروحانية والروحية والصوفية والأسطورية فى القرن التاسع عشر .

وفى العالم الثالث .. حيث تسود النزعات السطحية التى عرفها الغرب فى القرن الثامن عشر وما بعده مباشرة من تعظيم مبالغ فيه للعقل والمادة وحدهما ، أو تحقيرهما والاسراف فى القول بكفاية الروحانيات وحدها .. تلجأ أنواع فنية وأدبية كثيرة الى النزعات الأسطورية - الانسانية ، والدينية والصوفية ، اما : لاعادة تكريم وتقييم « الانسان المتكامل » ، أو لاعادة القيمة للجوانب الروحية

والأخلاقية ـ بالذات ـ من البناء الفكرى (الاجتماعى) لهذا الانسان٠
وغالبا ما يساء فهم المصطلح ، اذا فسرنا كلمة « الأسطورى » فيه
باعتبارها مساوية للخرافة ، فهى فى الحقيقة ـ بالعكس ـ مساوية
لما يؤمن به الانسان البسيط ايمانا فطريا وتلقائيا ، دون تعقيد
عقلانى ٠

تحـــديث

Modernisation

نشأ هذا المصطلح ـ غالبا ـ فى الكتابات السياسية الغربية العابرة ، مثل : تقارير القناصــل ورجال المخابرات التى كانوا يرسلونهـــا من عواصم الشرق الى بلادهم ، عن محاولات البلاد الشرقية لاقتباس نظم الغرب « الحديثة » العســكرية والادارية والتعليمية ، ثم ظهر المصطلح فى مجالات التصنيع وبناء المرافق . وربما كان علماء الاجتماع والمؤرخون الانجلو سكسونيون ـ منذ عشرينات هذا القرن ـ هم أول من نقل المصطلح من مجاله الوظيفى الأول الى العلوم الانسانية ، ومنهم انتقل أيضـــا الى الكتابات التاريخية والاجتماعية فى تركيا ، وايران ، والعـــالم العربى ، والأفريقى ، ومن ثم بدأت عملية تنظير المصطلح نفسه .

من الواضح أن المصطلح يشير الآن الى دلالتين متناقضتين ، فالغربيون يعنون بالتحديث قيام المجتمعات غير الغربية ، باقتباس ما أنتجه المجتمع الصناعى الغربى منذ القرن التاسع عشر ، أو ما قبله ، ليس فقط من نظم عسكرية وادارية وتعليمية وغيرها (مثلما حدث فى تركيا العثمانية منذ أواخر القرن السابع عشر) وانما يقصدون ــ أيضا ــ اقتباس غير الغربيين لأشكال ومضامين الثقافة الغربية فى الفنون ، والأدب ، والفكر الفلسفى ، ومعايير الأخلاق وأساليب الحيـاة ، باعتبار أن ذلك كله يمثل « كتلة » واحدة ونمطا حياتيا مجتمعيا متكاملا ومتماسكا ، لا يمكن تجزئته أو الاكتفاء بجزء منه دون بقية الأجزاء ·

وهناك مفكرون غير غربيين ، يرون نفس الرأى ، ولكن يقابلهم مفكرون يصطلح على تسميتهم بالقوميين فى بلدان آسيا وأفريقيـا غير الشيوعية أساسـا ، يرون أن الفهم المذكور للتحديث يعنى « التغريب » ــ من غربة المجتمع غير الغربى عن أصوله الثقافية ، ومن الاصطباغ بالصبغة الغربية أيضا ، ويرون أن يمكن للمجتمعات غـير الغربية أن تقتبس من الغرب النظم الشكلية العسـكرية ، والادارية ، والاقتصادية ، والتعليمية ، والاسكانية ، والحزبية ، والنقابية ، وفى التصنيع ، بينما تحافظ هذه المجتمعات على أصالتها الثقافية ، بمعنى أن تظل هذه المجتمعات ــ رغم كل اقتباساتها ــ متمسكة بأنماط وأسس ثقافتها من عقائد ، وفنون وعلاقات اجتماعية ومؤسسات ·

ولكن قضية الأصالة نفسها تقسم هؤلاء المفكرين الى قسمين ــ فيما يتعلق بدلالة التحديث ــ فهناك من يرون امكان استعارة كل أشكال المجتمع الغربى سواء كان ليبراليا ، أو شموليا ، أو بعضها ، خصوصا التكنولوجيا وعلومها الطبيعية ، ونظم الادارة ،

والحرب ، والانتاج وتنظيم الاقتصاد ، مع الاحتفاظ بالثقافة القومية في صورتها السلفية الموروثة ، خاصة فيما يتعلق بنظم الحكم والقوانين الجنائية ، ومعايير الأخلاق ، والسلوك ، والعقائد ، والعلاقات الاجتماعية ، بين الطبقات أو الأعراق أو الأجيال ، وهناك من يرون ــ في الجانب الآخر ــ ضرورة تطور كل الثقافة القومية الأصلية والموروثة تطورا ، يتماشى مع تحديث البناء التحتى ــ في الصناعة ، والادارة ، والجيش ، والتعليم ، والبحث العلمى ، والتطبيق والتكنولوجيا ، والاسكان ، والمرافق والخدمات ٠٠ الخ ٠ ويرون أن التحديث أيضا يجب أن يتضمن تطور أشكال وأساليب و « قيم » الثقافة الأصلية والموروثة ، دون استبعاد لامكان ــ وضرورة ــ تأثر هذه القيم الشكلية أو المضمونية الموروثة ــ بالانتاج الثقافى والقيمى للثقافات الأخرى ، على أساس أن تطور أو تحديث البناء التحتى لابد أن يؤدى الى تغير البناء الفوقى ، كالعقائد والفلسفات ، والقوانين ، والفنون ٠٠ الخ ٠٠ فى نفس الاتجـاه ٠"

تداعى الأفكار

Association.

منذ وضع أرسطو - في أثينا القرن الرابع قبل الميلاد - نظريته في المعرفة ، ووسائلها ، تأسست فكرة - ومصطلح - التداعى فيما أصبح يعرف بعلم النفس المعرفى (المرتبط ببحث سبل تحصيل العقل لمعارفه وتوليده لأفكاره) . وبديهى أن أرسطو لم يكن يعرف شيئا لا عن كيمياء المخ ولا عن تشريح الدماغ ولا عن الصلة التشريحية الفيسيولوجية بين الحواس الخمس وبين المخ عبر الجهاز العصبى وشبكته . ومع ذلك كان أرسطو هو أول من أشار إلى امكانية أن يربط « العقل » بين مدركين - أو أكثر - مما تنقله اليه الحواس من مدركات وأحاسيس أو بين فكرتين أو أكثر اذا (استدعت) احداهما الأخرى أو الأخريات - بناء على

خبرة أو تجربة سابقة (تكون كامنة فى شكل ذكرى أو مفهوم او خبرة مختزنة) . وقال أرسطو ان هذا التداعى العقلى يعكس ما يحدث فى العالم المادى الخارجى من تسلسل للتأثير ، وبذلك فان « التداعى » يوفر — أو يمثل — آلية أو « ميكانيزما » لعمل العقل ، بينما يمثل « بناء التجربة » أو بنيتها الحقيقية ويعكسها . وقد اخذ الفلاسفة المسلمون الفكرة من أرسطو ووظفها المشارقة منهم ، كابن سينا — فى تطويرهم لتحليل مبدأ الالهام ، ووظفها المغاربة — كابن رشد وابن باجة فى تطويرهم لفكرة الخيال أو المخيلة التى اعتبروها من المبادىء الأساسية لعمل العقل وتفاعله مع العالم (ولم يكونوا قد عرفوا بعد تشريح المخ أو علاقته بالحواس عن طريق شبكة الجهاز العصبى) .. وفى القرن التاسع عشر ، فى بريطانيا ومع علوم الفيسيولوجى والتشريح ، سيطر مفهوم التداعى النفسى الذى صاغه هارتلى وهيوم أولا ، ثم طوره علماء نفس عديدون من القرن نفسه . وتشيع الآن التفرقة بين التداعى « الحر » بين الأفكار والخواطر (الذى استخدم كثيرا فى الأدب الروائى الحديث مثل تداعى أفكار اليس — فى رواية لويس كارول المشهورة — لحظة سقوطها فى الثقب ، أو التداعى الذى بدأ فى ذهن بطل راوية بروست : « البحث عن الزمن المفقود » لحظة تذوق الكعكة المغموسة فى الشاى .. الخ) يفرق الآن بين ذلك التداعى الحر ، وبين الربط المنطقى بين الأفكار (مثلما يحدث فى الاستنتاج أو الاستخلاص المنطقى) ، والنوع الأول هو ما يستخدم فى الأسلوب الأدبى المعروف باسم « تيار الوعى » وفى الشعر الرمزى . ويميز المفكرون المحدثون بين أربعة أنواع من التداعى : الأول بين الأفكار أو الخواطر ، التى تثور بسبب ما تبعثه الأشياء أو تشير اليه ، وعادة ما يكون من خلال عادة أو معتقد عام أو خرافة ما ، والثانى بين الأصوات (تداعى صوتى) والثالث نصى بسبب ارتباط كلمة

ما فى « نص » ما بمعان و دلالات معينة مثل كلمات الكتب السماوية ، أو أبيات الشعر المشهورة ، ولعل هذا ما دعا بعض النقاد الى المطالبة بـ « الفصل » بين الأفكار وتفكيك بناء النصوص ، ثم الرابع وهو التداعى الخاص ، أو الشخصى الذى يرتبط بذكريات شخص بعينه أو تجاربه أو معلوماته . ولا يخفى ما بين الأنواع الأربعة من تداخل محتمل وتفاعل ممكن .

التراث

Tradition

ينبغى أن نشير – فى البداية – الى أن الغربيين ترجموا كلمة « الحديث » أى أحاديث رسول الله (ﷺ) وأقواله فى كتبها المعروفة فى التراث الاسلامى العربى ، الى نفس الكلمة الأفرنجية ، وأحيانا يترجمون كلمة « السنة » أى سنة الرسول الى نفس الكلمة ٠

ولكننا سنشير هنا الى « التراث » الذى تتملكه ، وتتناقله أجيال الأمة من زاويتين : تراث السلوك والعـــادات والقيم غير المكتوبة ، وتراث الابداعات الفكرية والفنية والأدبية – وأشكالها وأساليبها – المكتوبة ،أو المسجلة والمرئية المحفوظة ٠

وعن المعنى الأول للتراث (غير المكتوب) .. يقول علماء الأنثروبولوجي المحدثون (وأبرزهم فى هذا الصدد ليفي شتراوش الفرنسى) انه يتخلل السلوك ، والطقوس ، والشعائر ، والكلام المنطوق ، والرموز الاجتماعية المستعملة والشائعة فى الحياة ، وان دراسته تحتاج الى احصاء ميدانى ، ومقارنة تاريخية لتحديد مصادره وأعمـــاره ، ودلالاته النفسية ، والعقائدية ، والفكرية التى عادة ما تكون متحولة ومتخفية ومركبة ، وأنه تراث غير طبقى غالبا ، وان كانت له صيغة محلية فى اطار الأمة أو الثقافة الواحدة ، كما أن تحولاته تتم بشكل تراكمى ، حتى تصبغ مرحلته الأخيرة بلونها كل مراحله السابقة (مثلا طقوس الموت ، أو الميلاد ، أو الختان ، أو الزواج فى مصر – مثلا والتى تكون عربية اســلامية قبطية ، فرعونية بالتتالى نفسه . وقد تتخللها آثار بيزنطية ، أو أفريقية ، أو حتى أوروبية ضعيفة) .

أما التراث المكتوب فشأنه مختلف ، انه : أولا ابداعات فكرية وادبية .. الخ فى الكتب ، أو المخطوطات المنشورة ، أو المشاهد والنصوص المحفورة على الجدران .. الخ ، وهو : ثانيا ، أساليب وأشكال أو قوالب (مثل قالب الدراما فى الثقافة اليونانية ، أو العمود الشعرى فى الثقافة العربية ، أو المنظور الجانبى الأمامى للرسوم الفرعونية .. الخ) . وعن هذا النوع من التراث .. يقول اليوت انه لابد من تعلمه ، وهو لا « يورث » .. فأنت لا تولد عارفا بالشعر القديم أو بأساليبه .. فما بالك بالعشرات من الوف المخطوطات فى الفلســفة أو الفقه أو المنطق .. الخ ، كذلك قطع الموسيقى ، ونماذج الرسم ، والنحت وأساليبها وأشكالها ، ثم ان هذا النوع من التراث ينقسم – أيضا – الى جزء « مستخدم » يعرفه المبدعون ، ويتعلمونه – أو يشيع تعلمه – ولا يمكن لمبدع أن يفلت

فى بدايته من التأثر به (مهما كان من تواضع موهبته) ولكن لا يمكن لمبدع فى جيله ، أن يظل سجينا فيه ، ثم هناك جزء آخر من التراث تؤدى تطورات عديدة ، اما : الى نسيانه ــ رغم حيويته ــ عندما تتخلف عقلية الأمة عن مستواه ، وعن مستوى حيوية أجيالها السابقة ، أو الى تجمده عندما يكون هذا الجزء أكثر تخلفا من المستوى ، الذى وصلت اليه ثقافة الأمة ٠

تسلط الرجال

Patriarchy

يشير هذا المصطلح الى وضع السلطة والسيطرة ، الذى يتمتع به الرجال بالنسبة للنساء ، عبر الجزء الأكبر من التاريخ المعروف للمجتمعات الانسانية ، خصوصا مع اكتشاف بعض المجتمعات البدائية — منذ القرن الثامن عشر — التى تتمتع فيها النساء (الأمهات والجدات) بسيطرة وسلطة نسبيتين (انظر : سيطرة النساء) .

ورغم أن المصطلح اخذ من كلمتين يونانيتين كانتا تشيران الى نظام قبائلى وأسرى فى اليونان القديمة ، عرف باسم نظام : حكم الأب .. فان المصطلح يشير منذ الستينيات فى كتابات الحركة

الأنثوية فى الغرب الى معنى حكم الذكور ، وسيطرتهم وتسلطهم على المجتمعات بشكل عام ، وعلى النساء خصوصا فى العالم كله ، وفى هذه الكتابات يبدو « تسلط الرجال » أمرا واقعا ، وحالة فعلية قائمة (تتجلى فى سيطرة الرجال على كل المؤسسات الاجتماعية) كما يبدو « تسلط الرجال » فى صورة « أيديولوجيا » ، ومفاهيم مطلقة تسيطر على عقول البشر ، وتجعلهم يعتقدون أن « الأمر الواقع » هو الأمر الطبيعى .

ينعكس ذلك أكثر ما ينعكس فى « اللغة » حيث المذكر هو الأساس والسائد ، والمؤنث حالة استثنائية وخاصة يجب تحديدها .

وقد شاعت هذه المفاهيم « الجديدة » نسبيا منذ نشرت الكاتبة والفنانة الأمريكية كاترين ميلليت كتابها المشهور : « سياسات الجنس » عام ١٩٦٩ ، وناقشت فيه ظاهرة التذكير والتأنيث أو (التصنيف الجنسى) فى اللغة ، وارتباطها بمسيرة انتشار وتطور المجتمعات والأديان ، وتكوين الأسرة ، وارتباط ذلك كله بما أطلق عليه علماء الأنثروبولوجيا اسم : الانقلاب الذكرى « أى الانقلاب السياسى » ، الذى قام به الرجال لانتزاع السلطة فى الأسرة ، ثم فى المجتمع من النساء ، بعد أن كانت النساء قد اخترعن الزراعة وتخزين الطعام ، فاستقر الرجال ـ الذين كانوا يسرحون وراء الصيد ، ولا يستقرون الى جانب أطفالهم ونسائهم قبل ذلك ، ولكن الزراعة التى وفرت الطعام بجهد أقل أغرتهم بالاستقرار مع أسرهم ، فانتزعوا السلطة من النساء بسهولة ،

وقلبوا كل شيء الى « المذكر » ، لكى يعكسوا الوضع الاجتماعى الجديد فى تصور البشرية عن العالم ٠

وفى كتابات « أنثوية » أخرى ، تفسر ظاهرة تسلط الرجال عبر التاريخ ، تفسيرا جنسيا ، أو اقتصاديا أو بيولوجيا ، ولكن الفهم السائد يفضل تفسير هذه الظاهرة على أساس تفاعل مجموعة كبيرة من العوامل ٠ (انظر تصنيف جنسى ، جغرافيـا التصنيف الجنسى ، الجنسية) ٠

التطهـــــر

Catharsis

هذه واحدة من أشــــهر الكلمات الاصـــطلاحية في الفـكر الانسانى ٠٠ منذ استخدمها أفلاطون فى احدى محاوراته ، لوصف تاثير كل من التامل الدينى فى الصــلاة ، والانفعال الذى تحدثه المأساة المسرحية (أو التراجيديا) فى الفرجة المسرحية ٠ ولكن أفلاطون كان يقصــد أن المأســـاة تطهر المتفرجين من عواطفهم ، وانفعالاتهم المكبوتة عن طريق استثارتهـا فى نفوسهم ، غير أن المصطلح نال شهرته الحقيقية عند ارسطو (فى الفصل السادس من كتاب : الشعر) وكان يقصد أن المأســاة تطهر المتفرجين من « الانفعالات والعواطف المتطرفة » ، غير أن مفسرى أرسطو فى القرنين : السادس عشر والسابع عشر ، فى ايطاليا وفرنسا ـ

قالوا انه كان يقصد أن المأساة تقوم بعملية « تطهير » لهذه العواطف والانفعالات نفسها « من » التطرف ، من خلال ما تثيره لدى المتفرجين من الشفقة على الأبطال النبلاء ، الذين ستحل بهم المأساة رغم ارادتهم ، ورغم كل جهادهم النبيل ، وما تثيره فى المتفرجين أيضا من الخوف على أنفسهم من أن يحل بهم نفس المصير · غير أن نقادا معاصرين اضافوا أن التطهير التراجيدى يحدث أيضا من خلال « تنوير » عقل المتفرج بالمعانى الجليلة التى تحملها المأساة ، وهى المعانى التى يشتد تأثيرها لأن المتفرج يميل الى أن يضع نفسه من مكان ابطال المأساة ، فيتخيل ما قد يحل به لو أنه فعل ما فعلوا ، أو وقع فى نفس الخطأ ، وهو الميل الذى ينشأ لدى المتفرج ، عما أسماه الناقد الأمريكى جون جاسنر بقدرة التراجيديا على خلق احساس بأنها « تماثل الحقيقة » ·

وفى القرن الماضى ·· دخل مصطلح « التطهر » أو « التطهير » فى علم النفس التحليلى ، من مجالين : المجال الأول ، هو علم نفس الشواذ أو المنحرفين ، حيث توصف عملية التخلص من العواطف والانفعالات النفسية الشاذة أو المنحرفة بالتطهير بصرف النظر عن طريقة تحقيق هذه العملية ·

أما المجال الثانى ·· فكان فى العلاج النفسى عند المدرسة التحليلية ، منذ ابتكر عالم النفس جوزيف بروير أسلوبا للعلاج ، اطلق عليه اسم « الأسلوب التطهيرى » ، حيث يطلب من المريض النفسى ، ان يحاول أن يتذكر أول مرة لاحظ فيها أعراض المرض ، فاذا تذكرها ، شفى المريض ـ كما زعم بروير · واقتبس سيجموند

فرويد هذا الأسلوب فى بداية تكوين نظريته المتكاملة فى التكوين النفسى الانسانى ، وفى علاج مرضاه ، وكان لا يزال يؤمن بأن الحالات العصابية (أو الأمراض العصبية) ترجع الى أحداث بعينها فى حياة المرضى ، ولكنه عاد فعدل عن فكرته ، وارجع كثيرا من حالات « العصاب » الى ما وصفه بأنه « صراع » بين الدوافع الغريزية والقيم ، التى رسختها الثقافة أو المجتمع ، وطور فرويد بعد هذا أسلوب « التداعى الحر » حيث كان أسلوب التطهير أحد جوانبه فحسب ٠

تعبيرية

Expressionism

احدى النزعات أو المدارس الفنية المهمة ، التى غيرت وجه الفن وتوجهاته فى أوروبا الغربية ، ثم فى العالم كله منذ أوائل القرن العشرين • ورغم أن المصطلح استخدم للمرة الأولى فى فرنسا حوالى عام ١٩٠١ •• فانه لم يستقر ــ فى دلالاته العامة ، وفى الاستخدام الجمالى والنقدى ــ الا فى ألمانيا ، منذ حوالى عام ١٩٠٥ ، حينما تجمع عدد من المصورين والشعراء فى مجلة « بروك » ، التى ضمت من الفنانين الألمان : بيتشتاين ، ومارك ، وكيرشنر ، ومن النمسا : كوكوشكا ، ومن روسيا : شاجال •

ولكن أفكارهم عن الفن كانت أبعد من ذلك •• فقد تأثروا بأعمال سيزان وفان جوخ ومونش وهوودلر ، ثم امتد تأثير التعبيرية

الى الأدب والمسرح والموسيقى والسينما ، وبدأ رواد النقد والجماليات التعبيرية ، يكتشفون أصولا لها فى أعمال فنانين وكتاب أقدم عهدا ، مثل : ديستوفسكى فى الرواية ، وستريندبرج فى المسرح ، والجويكو فى التصوير ، بل أرجع بعضهم أصول الرؤية التعبيرية الى بعض فنانى عصر النهضة ، مثل : هيرونيموس بوش . وكشف نقاد ومفكرون كبار - من وزن كروتشه وسوكل وكريسبين - عن أن جوهر التعبيرية هو الرغبة فى ابراز ، وتوضيح الانفعال الداخلى ، أو العاطفة الكامنة فى موقف انسانى بعينه ، على أساس أن هذا المكون الداخلى للموقف هو « الجوهرى » ، وأن الملامح الخارجية للشخصيات أو العلاقات ، أو حتى الوقائع الاجتماعية محكومة بهذا « الجوهر » الداخلى ، وأن استعراض الفن للملامح الخارجية ، لابد أن يهدف الى الكشف عن هذا الجوهر .

لذلك عمد التعبيريون - فى كل الفنون - الى تحطيم الأشكال والصور الخارجية المتناسقة والطبيعة ، وعمدوا الى تفكيك الأشياء الطبيعية أو تشويهها ، والى عدم الالتزام بقواعد المنطق الفنى التقليدية ، مثل : السلم الموسيقى الخماسى أو السباعى العادى ، والمنظور ، والأبعاد ، ونظريات الضوء والمساحة فى الرسم ، والتوازن النفسى واللغوى فى الدراما ، أو فى الأدب . ورأوا أن كل هذه القواعد المنطقية تربط الفن باشكال تتماثل مع سطح الأشياء الحقيقية ، ولكنها لا تعبر عن جوهرها الحقيقى الكامن داخلها ، وأن الاعتماد على الحواس وحدها فى استيعاب العالم وتصويره فى الفن يخلق فنا كاذبا ، لأنه لا يعتمد على « الدلالة » التى تتكون فى الذهن عن العالم ، بعد أن تدركه الحواس ، وتجمع - للعقل - مجرد ملامحه الخارجية .

ورغم أن النقد - والفلسفة - الاشتراكيين رفضا التعبيرية طويلا ، باعتبارها موقفا ذاتيا ، ورؤية غير واقعية للعالم .. فانهما

عادا الى الاعتراف بها ، على حذر ، بعد اكتشاف الدور النقدى والثورى المهم ، الذى لعبه التعبيريون فى الغرب بعد الحرب العالمية الأولى ، بسبب التأثير القوى على الماركسية لكل من علم النفس التحليلى ـ خصوصا عند يونج ـ والرياضيات الحديثة والفيزياء الذرية ، التى ساهمت كلها فى تأكيد حقيقة أن «الحواس» لا تدرك الا الشكل الخارجى ، وأن البنية الداخلية لأى ظاهرة قد تكون أكثر اهمية بكثير ، وأنها فى الغالب هى التى تتحكم فى شكل القالب الخارجى وحركته .

تعـددية

Pluralism

لهذا المصطلح دلالات عديدة ، بسبب استخدامه فى أكثر من نظام علمي وفكرى فى الفلسفة ، وفى علم الاجتماع ، وفى علم السياسة على الأقل · فهو فى الفلسفة ·· يعبر عن المفهوم المناقض لمفهومى « الأحادية » و « الثنائية » · والتعددية ــ فلسفيا ــ هى الاعتقاد بأن كل كيان فى الوجود ــ والوجود نفسه ــ يتكون من أجزاء مستقلة ، ولكل جزء « جوهره » المتميز والخاص ·

واعتقد بعض الفلاسفة التعدديين مثل « لايبنتز » أن هناك جوهرا واحدا متمايزا ، تختلف صفاته حسب ما يتجلى فيه من أجزاء الوجود ، ولذلك ·· قد يعتبر لايبنتز « أحاديا » لا تعدديا ·

وفى العصر الحديث .. يعتبر برتراند راسل ، صاحب أكمل تصور فلسفى تعددى ، وهو التصور الذى أطلق عليه اسم « المنطقية الذرية » ، رغم أن الفيلسوف النمساوى فيتجنشتاين ، هو الذى استخدم تلك التسمية قبل راسل البريطانى .

ويرفض الماركسيون التعددية فلسفيا ، لاعتقادهم التقليدى بأنها تؤدى - فى النهاية - الى الغاء العمل بقانون الجدل (الديالكتيك) فى الفلسفة ، وبقانون المادية التاريخية فى فهم تطور التاريخ والمجتمع ، وكلاهما - فى الحقيقة - قانونان « أحاديان » ، يؤديان الى فرض سيطرة الطبقة الواحدة ، والحزب الواحد فى التطبيق السياسى ، ويقولون ان التعددية تؤدى الى رفض مبدأ وجود عامل متحكم واحد فى تصور التاريخ والمجتمع .

وبالمقابل يعتقد علماء الاجتماع المؤمنون بالتعددية فلسفيا ، أن قيام « جوهر » واحد للوجود غير التاريخى لا يلغى تعددية التاريخ ، حيث للمجتمعات المختلفة منظورات ومكونات اجتماعية (انتاجية ، وسكانية ، وجغرافية ، ولغوية ، وثقافية) مختلفة ، يستحيل نظريا ومنهجيا ارجاعها جميعا ، وارجاع نشوئها وتطورها وتفاعلها الى عامل واحد ، مهما كانت أهميته . ومع ذلك .. فان علماء الاجتماع ، ومعهم علماء الانثروبولوجيا والنفس المعاصرون - يؤمنون بتفاعل - أو بامكان أو بضرورة - تفاعل مكونات التاريخ - سواء كانت هذه المكونات أمما ، أو طبقات ، أو حضارات أو ثقافات .. الخ ، كما يؤمنون بامكان أو بضرورة التداخل المستمر بين تلك المكونات للتاريخ أو عناصر تكوينه . وفى السياسة .. فان التعددية تعنى الترتيبات الدستورية لتوزيع السلطات السياسية ، والايمان بضرورة وجود تلك الترتيبات لمصلحة الحرية والعدل ، والنمو الاجتماعى والثقافى . ولكن للتعددية معنى

سياسى ـ عملى آخر ، يشير الى الاعتراف فى اطار المجتمع الواحد ، والنظام السياسى الواحد بوجود تيارات سياسية متعددة ، ذات برامج وأفكار ، ومنطلقات فكرية مختلفة ، تعبر كل منها عن نفسها بحرية ، وتتحاور بتكافؤ حول الصالح العـام ، وتحتكم الى الجمهور والى الرأى العام ، دون أن يسعى أحدها الى قهر أو قمع الآخرين ، وتنتظم جميعا فى مؤسسات المجتمع المختلفة (انظر : مجتمع تعددى) .

تفــاعل الرموز

Symbolic Interection

كان عالم الاجتماع واللغــوى الأمريكى هربرت بلومر ، أول من صاغ هذا المصطلح فى جامعة شيكاجو عام ١٩٣٧ ، واستخدمه للاشارة الى مجموعة متكاملة من الافتراضات النظرية المتعلقة بطبيعة الحياة الاجتماعية ، وكيفية تفاعل ـ وتواصل ـ الأفراد فى اطارها ، اعتمادا على أنماط مختلفة من اللغات ·

واعتمد بلومر فى صياغته لافتراضاته وتركيبها فى بناء نظرى متكامل على أفكار الفيلسوف البراجماتى الأمريكى وليام جيمس ، وعالم الاجتماع النفسى جورج هربرت ميد ، واعتمد أيضـــا على منجزات علم الاجتماع الانسانى النزعة ، خاصـــة عند : وليام توماس ، وروبرت بارك ، وفلوريان زنانيكى ·

وتعتمد الأفكار المجردة لنظرية التفاعل بين الرموز ، على عدة افتراضات ، هى : أن العقل الانسانى يحول كل مدركاته فى الطبيعة والمجتمع الى رموز يختزنها ويسترجعها حين الاحتياج ، وأن العقل الانسانى يتعامل مع الأشياء على أساس ما تثيره الأشياء من معان فى هذا العقل ، وأن معانى الأشياء ليست ذاتية ولا فردية ، وانما تنبع أو تستمد من التفاعل بين الفرد ورفاقه فى المجتمع الواحد : ان الاطار الاجتماعى هو الذى يمدنا بمعانى الأشياء ، وتتغير هذه المعانى وتتطور وتنقلب أحيانا ، من خلال عملية تفسير ، يقوم بها الفرد للأشياء ، فى ضوء النتائج العملية ، التى يتوصل اليها من خلال مواجهته لكل من تلك الأشياء ومعانيها الاجتماعية ، وهى النتائج التى ينقلها الفرد لرفاقه ــ أو لمجتمعه ــ لكى يتم فحصها والاتفاق عليها أو رفضها ٠

ومنذ الخمسينات والستينات ٠٠ عادت أفكار بلومر الى الازدهار القوى فى العلوم الانسانية الأمريكية بفضل البنيويين الأمريكين ، خاصة تشومسكى ، الذين رأوا فى فكره قوة « عملية » تفوق قوة المناهج الفرنسية (المستعارة من ليفى شتروس وغيره) ، لتفسير كثير من العمليات الاجتماعية ، ذات الصبغة الجماعية ودراستها ٠

وقد استفاد هؤلاء البنيويون الأمريكيون من أفكار عالم النفس الاجتماعى الأمريكى الكبير ، جورج هربرت ميد ، ونظريته عن « الأدوار الاجتماعية » التى قال فيها : ان ما يميز الانسان عن غيره من الحيوانات ، هو أن جهازه العصبى قادر على اختزان وتذكر عدد هائل من المعانى الرمزية ، أو التقليدية المباشرة ، وأن الانسان ــ بفضل اللغة ــ أصبح قادرا أيضا على توصيل المعانى الى رفاقه ، مستخدما رموزا تعبر عنها ، وأحيانا تحل محلها كلية (كما فى

الفنون والطقوس ، حيث يحل قناع على شكل حيوان محل الحيوان نفسه ، وتحل أنغام آلة موسيقية محل أصوات طبيعية) .

وبما أن الجماعة البشرية تتفق على معانى الرموز .. فان الرموز تصبح قابلة لأن تتعلم من خلال « تفاعل » بينها . ورغم النقد العنيف الذى وجهه زملاء جورج ميد لنظريته ككل .. فان هذا الجزء – بالذات – من أفكاره لعب دورا مهما فى علم النفس الاجتماعى ، وعلوم الاجتماع الثقافى ، واللغويات الأمريكية فيما بعد حتى تشومسكى .

تكعيبيـــة

Cubism

احدى أهم الاتجاهات الفنية ، التى تعتبر أكثر هذه الاتجاهات فى القرن العشرين ثورية وتاثيرا ٠ وتحت قيـــادة بابلو بيكاسو وبراك ٠٠ أراد التكعيبيون أن يرسموا (ثم ينحتوا) ما تراه العيون ، ولكنهم أرادوا أيضا ، وأساسا ، أن يجعلوا الأشياء التى يرسمونها تبدو أكثر صدقا ، وأن يجعلوا الرسوم ، والتماثيل « شاملة » لكل منظور يمكن النظر منه اليها ، وذلك بواسطة أشكال حادة ، ورموز مقصودة خاضعة للتشكيل العام للوحة أو للتمثال ٠ وجاء مصطلح التكعيبية ، من عبارة قالها الناقد الفرنسى لويس فوكسيل عن معرض لجورج براك عام ١٩٠٨ ، قال فيها ان براك : « قد جعل من كل شيء يبدو في شكل خطوط هندسية ، كما لو كان يرسم مكعبات » ٠ وقد

مرت التكعيبية بثلاث مراحل متقاربة وسريعة (من ١٩٠٧ حتى ١٩١٠ ، ومن ١٩١٠ الى ١٩١٢ ، ومن ١٩١٢ الى ١٩١٤) •

بدأت المرحلة الأولى البدائية مع حدثين فنيين أولهما هو : انتهاء بيكاسو من رسم لوحته المشهورة « آنسات آفينيون » حيث بدت أجساد النساء في شكل خطوط مستقيمة ، وزوايا أشبه بالنحت البدائي في جزر المحيط الهادى تشبها ببعض أعمال الرسام الكبير سيزان ، وهذه اللوحة هى التى غيرت مسار جورج براك ، كما أطلق الحدث الثانى حين راح براك يرسم على غرارها أعماله التى عرضها فى العام التالى ، وكان براك قد أكد الاتجاه بقوة فتخلى عن كل الخطوط اللينة التقليدية ، وأعطى لكل سطح — مهما كانت علاقته بمصدر الضوء ، لونا براقا ، فتخلى تماما عن نظرية المنظور التقليدية ، وعن التظليل ودرجات اللون •

وظهرت فى المرحلة الثانية التى سميت المرحلة التحليلية — أساليب رسم « كل وجوه وجوانب الموضوع » المرسوم متجاورة او متداخلة أو بعضها فوق البعض • وفى هذه المرحلة •• نشر الرسامان ميتزينجر وجلايزيس كتابا : « عن التكعيبية » يشرحانها نظريا ، ولكن سرعان ما سبق الابداع النظرية ، حين أضاف بيكاسو لبعض لوحاته قطعة قماش ، وأضاف براك للوحاته قصاصات ورق ملون ، مما أعطى سطح الرسم عمقا ، أو بعدا ثالثا جعله يقترب من النحت • واتجه الاثنان فعلا الى النحت بعد ذلك ، وبلغت الحركة ذروتها أثناء الحرب الكبرى الأولى فى أعمال الفنانين الذين سيقودون اتجاه « التكوينية » بعد ذلك • وأطلق على المرحلة الثالثة اسم « التركيبية » التى أصبح الرسم التكعيبى فيها أكثر تعقيدا وألوانه زاهية • (انظر : تركيبية) •

وفى الأدب .. تأثر بالتكعيبية شعراء رمزيون كبار — مثل ابوللينير وسيندراوس ، ورروائيون عظماء مثل جويس ، وموسيقيون أفذاذ مثل سترافنسكى .

فى الشعر .. تم الاستغناء عن كل المفردات « الفائضة » التى لا تعبر عن « علاقة » ولا تعبر عن « شىء » أو عن احساس ، وأصبح المعنى غير المباشر ، أو الصورة الموحية مطروحا — بمفرداته — بأسلوب تقريرى ومباشر ، دون فوائض تعبيرية (كأسماء وحروف الوصل والاشارة .. الخ) .

وفى الرواية .. أصبحت « التحولات » الدراماتيكية فى الأحداث ، تقع دون تمهيد انشائى أو تحولات فى الشخصيات ، ويعبر عنها السلوك والمواقف ، أو التأملات الباطنية (فى صورة المونولوج الداخلى أو المناجاة الذاتية) .

وفى الموسيقى ينطلق تدفق الأصوات دون « فترات » متوسطة ودون « ليونة » الأوكتافات الكبيرة .. وباستخدام آلات النفخ وحدها مع تناغم (هارمونى) واحد فى « انطلاقات » مستقيمة دائما .

تيار الوعى

Stream-Of-Consciousness

بدأ هذا المصطلح على يد الفيلسوف ، وعالم النفس الأمريكى وليام جيمس أواخر القرن الماضى ، واستخدمه لوصف النشاط العقلى للانسان : نشاط مستمر لا يتوقف ، متدفق فى اتجاهات عديدة ، دون نظام محدد ، أو اتجاه ، أو موضوع واحد ٠٠ وقال : لنسمه تيار التفكر أو الوعى ٠٠ أو الحياة الذاتية للانسان ٠

وصك جيمس هذا المصطلح عام ١٨٩٠ فى كتابه : « مبادىء علم النفس » ٠ وبعد تسع سنوات ٠٠ حلل الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون « تيار الوعى » ووصف العلاقة بين مخزون العقل من المعلومات والأحاسيس والذكريات ، وبين ما يرد اليه من الحواس

فى كل لحظة ، وكيف تتفاعل عناصر المخزون ، وعناصر المكتسبات الجديدة ٠ وكان لوصف برجسون تأثيره على المحاولات الأدبية ، التى أرادت أن تقلد كيفية عمل العقل داخليا ، وترسم صـورة للتدفق التلقائى للوعى فى صورة « مونولوج داخلى » أو « مناجاة ذاتية » ٠

أما المنولوج الداخلى والمناجاة ٠٠ فقد استخدمهما كتاب الدراما المسرحية منذ القرن الـ ١٦ ، وكتاب « الرواية » منذ القرن ١٨ (شكسبير مثلا أو ستيرن) ولكن تأثير ويليام جيمس العلمى ، يتجلى فى رواية ادوارد دجوردان الفرنسى « لن نذهب الى الغابات » عام ١٨٨٧ ٠ ورغم ذلك ٠٠ فان أسلوب تيار الوعى فى الرواية ، ثم فى الدراما لم يكتب له الذيوع الا بعد آن كتب جيمس جويس روايته « يوليسيز » عام ١٩٢٢ ، واستخدم تيـار الوعى ، لكى يكشف التكوين الداخلى لعقول أبطاله ، وتداخل جانبى حياة كل منهم الخارجي والداخلى ٠

وانتشر نفس الأسلوب فى أعمال كل من فيرجينيا وولف ، ودوروثى ريتشارد ، واستخدمه كتاب آخرون على نطاق محدود ، مثلما فعل نجيب محفوظ « مصر » وغائب طعمه فرمان « العراق » فى بعض رواياتهما خلال الخمسينات ٠

كان أسلوب تيار الوعى ــ أدبيا ــ جزءا من طموح « الواقعية » الى تجسيد كل جوانب الحياة الانسانية بصدق ، ولكنه ــ عمليا ــ تحول الى محاولة لتقليد النشاط العقلى الداخلى أو محاكاته ، أو الى الاقتناع بالايحاء ، بالدخول فى « عالم » العقل الداخلى لشخصية ما ، وهذا هو النموذج الناجح عند جويس وولف ، فى اتجاه الى « التعبيرية » ٠ والآن ٠٠ يتجلى أسلوب تيار الوعى ، بشكل ناضج فى أعمال كتاب أمريكا اللاتينية ، واليابان ، وبعض الكتاب العرب ٠

ثقـــافة

Culture

ان اســتخدام هذا المصطلح فى اللغــة العربية بهذا المعنى استخدام حديث جدا ، يرجع الى عشرينات هذا القرن ، وكان سلامة موسى هو أول من استخدم الكلمة ، للتعبير عن النشاط الفكرى والابداعى للانسان ، بينما كانت الكلمة تشير ـ قديما ـ الى معنى اعداد أداة من مادة خام كى تكون سلاحا ، فيقال : ثقف السيف أى حده وأقامه ، أو ثقف العود ليكون سهما أو رمحا .

وفى كل من علوم الاجتماع ، وأصــول التطور الانســانى الاجتماعى .. يدل هذا المصطلح ـ فى أوسع معانيه ـ على مجموع نتاج العمل الانسانى فى اطاره الاجتماعى ، الذى تتوارثه الأجيال

بعضهـــا عن البعض ، بصرف النظر عن الخصـــائص الوراثيـة البيولـوجية . ومع ذلك .. فقد طرح الأنثروبولـوجيون نظريات عـديدة من العلاقه بين التطور البيولوجي والفسيولـوجي لدماغ الانسان ، وبين تطوره الثقافي ، مثل نظرية « النقطة الحرجة » للعالم الألماني كروبير ، التي ترى أن دماغ الانسان بلغ – في تطوره القديم – نقطة معينة ، اكتسب عندها القدرة على صنع الأدوات والتحكم في أصواته ، ليبتكر اللغة ، ويعطي دلالات خاصة لأشياء الطبيعة ، ومن ثم ابداع الثقافة .

وقال العالم الأمريكي صول تاكس ان النشاط الثقافي نفسه (صنع الأدوات ، واستخدام اللغة ، والتعليم ، والابداع الفني والعلمي ، والعمل .. الخ) ساهم في التطوير السريـع لدماغ الانسان : وكان معنى هذا أن التطور البيولوجي والثقافي سارا في طريقين متداخلين ، وتبادلا التأثير والتأثر . وتصل هذه النظرية – الآن – الى القول بأن « نوع » الثقافة يتأثر بالجهاز العصبي « والدماغ مركزه » ، كما يتأثر الجهاز العصبي بالثقافة السائدة (أي أن ثقافة راكدة تؤدي الى بلادة الجهاز العصبي ، وأن جهازا عصبيا نشيطا ينشط ثقافته) . وقد تطورت غالبية التعريفات الحديثة للثقافة نفسها ، من خلال تعريف العالم الأمريكي تايلور : انها ذلك المجموع المعقد والمتداخل ، المكون من : المعرفة ، والعقيدة ، والفن ، والأخلاقيات ، والقانون ، والعادات وغيرها من القدرات والتقاليد : كأسلوب العمل واللهو ، وادوات الانتـــاج وقواعد السلوك .. الخ ، التي يكتسبها الانسان من خلال عضويته في مجتمع معين . وكان ذلك التعريف هو التتويج النهـائي لعلـوم الاجتماع ، وأصول التطور الانساني في القرن التاسع عشر (صدر أهم كتب تايلور عام ١٨٧١ : الثقافة البدائية – المجلد الأول) .

ولكن كروبير ولنتون وكلايد ولايتشكون أضافوا ـ فى القرن العشرين ـ الاهتمام بالأشكال ، أو القوالب النموذجية التى تتخذها كل ثقافة ، للتعبير عن نفسها ، بالاضافة الى الاهتمام بأســاليب « التعليم » ، ونقل وحفظ الثقافة التى يستخدمها كل مجتمع ، أو أساليب تطويرها عبر الأجيال ، فالأشكال أو القوالب (فى العمارة والأزياء والأدوات ، كما فى الابداعات الفنية ، والممارسات السلوكية على السواء) جزء من المنتج الثقافى ذاته ، كما أنها تعبر بنفس قدر تعبير المضمون عن نفسية الشعب صاحب الثقافة ، وهى أيضا « قيد » على التطور الثقافى ، من حيث انها الوعاء الذى يحتوى الانتاج الثقافى ٠

أما عملية التعلم ووسائل نقل الثقافة ٠٠ فهى التى تحدد مدى العمق التجريدى ، أو « النظرى للثقافة » ، ومدى تأثيرها فى الجهاز العصبى لأصحاب الثقافة ، فالتعلم الشفاهى يؤكد على جهاز الذاكرة والحفظ بما يؤدى الى « جمود » ثقافى ٠ بينما تؤكد الكتابة العامل الفردى أكثر ، اذ تطلق لكل « كاتب » العنان لصفاته الفردية ، والتعليم عن طريق « الصــــور » يزيد من ملكة الخيـال ، قـوة وتوظيفا ٠٠ الخ ٠ ولكن هذا لم يلغ أهمية التجسيدات المادية للثقافة (أى الأدوات والابداعات نفسها) ولا أهمية تحليلها ٠

ثقـافة تحتيـة

Sub Culture

يمكن أن تسمى أيضا « ثقافة ثانوية » ٠٠ فرغم ميل المجتمعات الى أن تكون لها ثقافة مركزية أو رئيسية ٠٠ فلا يوجد مجتمع ، الا وتفرز الجماعات المختلفة فيه ، منظومات خاصة بها من الرموز والمعانى والمفاهيم ، وغيرها من عناصر تكوين الثقافات ، لكى تكون لها ثقافة ، أو شبه ثقافة خاصة ـ جنبا الى جنب ، أو تابعة لعناصر تكوين الثقافة الرئيسية المركزية ٠

وقد تنبع هذه الثقافات التحتية من طوائف عرقية ، أو دينية ، أو مهنية أو طبقية وغيرها ٠ والدافع الى توليد الثقافة التحتية ـ أو تطويرها أو المحافظة عليها ـ هو موقع « الجماعة » أو الطائفة ـ

صاحبة هذه الثقافة التحتية من السلطة الاجتماعية أو السياسية ــ ومكانتها (اذا شعرت بالقوة أو اذا شعرت بالضعف ، أو اذا شعرت باعتزاز المجتمع ككل بها ، أو شعرت بأنه ينبذها أو يعزلها) ، فتتولد الثقافة التحتية ورموزها ومعانيها ــ أو تستعاد ، أو تتطور بعد كمون طويل ، ويحافظ عليها ، بهدف احتياج الجماعة أو الطائفة الى الشعور بالأمان أو بالكرامة الاجتماعية أو احتياجها الى تأكيد هويتها الخاصة ، ورغم أن جميع المجتمعات المتطورة الكبيرة عادة ما تتضمن ثقافة رئيسية ومركزية ، وثقافات تحتية عديدة (طائفية دينية ، أو عرقية ، أو مهنية أو طبقية ٠٠ الخ) ٠٠ فان ما يقلق علماء اجتماع الثقافة ، وعلماء اجتماع السياسة على حد سواء ، هو نزوع الثقافات التحتية الى الانفصال ، والى التمايز الكامل عن الثقافة المركزية الرئيسية ٠

ويرى علماء الاجتماع أن السبب الرئيسى لتطور هذا النزوع الى الانفصال ، هو ٠٠ « تعالى » الثقافة المركزية أو انفصالها عن الاحتياجات الفعلية لكل الطوائف والجماعات ، وأصحاب المهن والطبقات ، وهو ما يوحى ــ لدى هؤلاء العلماء ــ بأن الثقافة المركزية اما أن تكون قد فقدت أساسها الاجتماعى الواقعى ، أو ان تكون قد تطرفت حتى أصبحت مجرد احدى الثقافات الخاصة بجماعة واحدة (وطائفة أو طبقة ٠٠ الخ) فى المجتمع ، ومهما كان اتساع حجمها أو سيطرتها الاجتماعية ٠٠ فان ثقافتها لا تستطيع أن تشبع الاحتياجات الخاصة للجماعات الأخرى ٠

والمعروف أن الثقافات الرئيسية ، هى ما تصبح ثقافات « قومية » ، حين تتطور على أسس عقلانية وديموقراطية ، جامعة الملامح كل الثقافات التحتية لتضمها فى بوتقة عقلانية واحدة ، ولكنها يمكن أن تنحل وتصبح مجرد احدى الثقافات التحتية الخاصة بطائفة واحدة ، اذا خرجت من الاطار العقلانى ، أو اذا حاولت أن تمارس هيمنة غير ديموقراطية ٠

الثقــافة الجمــاهيرية

Mass-Culture

عرف هذا المصطلح فى مصر الستينات ، على أساس وفى شكل مغاير تماما لمدلول المصطلح نفسه فى علم اجتماع الثقافة ، الذى تطور فى الغرب منذ الأربعينات ٠٠ فقد ارتبط مصطلح « الثقافة الجماهيرية » بالمفهوم الذى رسـخه عالما الاجتماع الأمريكيان : كورنهاوزر ، وأولسين فى عملين مهمين ، هما : « سياسة مجتمع الجماهير » لكورنهاوزر عام ١٩٦٠ و « أمريكا كمجتمع جماهيرى » لأولسين عام ١٩٦٣ ٠٠ وهما كتابان يخوضـان فى قضـايا علم الاجتماع السياسى والنفسى والثقافى فى وقت واحد ، ولكنهما وضعا الأسـاس النظرى لمفهوم : الثقافة الجمـاهيرية ، المرتبطة بمجتمع الجماهير والنابعة منه ٠

ومجتمع الجماهير مصطلح يشير الى المجتمعات الغربية الصناعية الحديثة ، حيث تجمع وسائل انتاج السلع ، والأدوات ، والمعلومات ، والابداعات الفنية ، الاعلامية « كتلا جماهيرية » محشودة في المدن ، والمصانع ، ومراكز العمل المختلفة ، وحيث يستهلك الجميع نفس السلع والمعلومات والفنون ، التي يتم انتاجها بشكل كثيف ، لكي تتوحد بذلك أذواق الكتل الجماهيرية وحاجاتها وتحدد من خلال الأجهزة التي تخطط للانتاج وتشرف عليه ٠

ويعني « مجتمع الجماهير » اذن : التصنيع الكثيف ، والتنمية الحضرية ، واحكام السيطرة البيروقراطية ٠ ويتركز اهتمام علماء الاجتماع الغربيين - في هذا السياق - على قضايا : علاقة الفرد بالمجتمع ، ودرجة حرية الفرد في هذا المجتمع الحديث ، وكيفية تفهم الفرد لبيئته الاجتماعية وتقديره لها ٠ وثمة مدرستان تتقابلان في هذا المجال : مدرسة جامعة بيركلي (كاليفورنيا) التي تهتم بتزايد الخضوع والتكيف الاجتماعيين ، وبانتشار ظواهر الانحراف والاغتراب ، وبسيادة المتواضع والمتوسط والتافه في الفنون والآداب (تتجسد في ظاهرة : أفضل الأعمال رواجا ، أو Best Sellers ثم مدرسة جامعة ييل وجامعة ستانفورد ، التي تؤكد تزايد الحرية بتزايد القدرة على الاستهلاك ، والتعلم ، وتغيير المهنة ، والمسكن ، وعلى تنويع مستوى التذوق الفني بالتالي ، وعلى النمو الاجتماعي والفردي بشكل عام ٠

وتتفق المدرستان على اعتماد مجتمع الجماهير ، على حركات فكرية متماسكة ، تنتج « نخبة » ثقافية تسيطر في الادارة والتخطيط والانتاج الثقافي ، وأن هذه « النخبة » لا تمنع الانسان العادي - عضو كتلة الجماهير - من المشاركة بوعي في كثير من عملية اتخاذ القرار وتنفيذه ٠

الثقافتــان

The Two Cultures

كان المفكر البريطانى « سى · سنو » أو لورد سنو ، هو المسئول عن صياغة هذا المصطلح ، الذى لخص به قضية قديمة ترجع الى القرن الثامن عشر على الأقل ، أو حتى الى بداية القرون الوسطى ، وهى قضية التعارض بين العلم والأدب « أو » الدين · وكان ذلك فى كتابه : « الثقافتان والثورة العلمية » ، عام ١٩٥٩ الذى أسسه على محاضرة ألقاها فى جامعة كامبريدج ، وأجاب عليه « ف· ليفيز » فى احدى محاضرات ريتشموند بكلية داونينج فى كامبريدج أيضا عام ١٩٦٢ ، وقد رأى سنو أن المثقفين فى أى مجتمع ، منقسمون وعاجزون عن أن تتفاهم فصائلهم بعضها مع البعض ، لأنهم يفتقرون الى « لغة » مشـــتركة ، وقســـمهم الى

فصيلتين ــ أو جماعتين ، قال ان لكل منهما ثقافة ، فالعلماء لا يقرأون الانسانيات ولا يفهمونها ، والأدباء والمتخصصون فى الانسانيات يعجزون عن فهم أبســــط المفاهيم العلمية الحديثة « فى العلوم الطبيعية والرياضية طبعا » رغم أهمية بعض هذه المفاهيم ومغزاها الفلسفى والنفسى العميق والمتعدد الجوانب (مثل القانون الثانى للديناميكا الحرارية) • ورغم صواب النظرة العـامة للورد سنو وتنبيهه الى أحد الأخطار الجسيمة التى هددت تكامل المعرفة والفكر الانســانيين بما أدى بعد ذلك الى وضع برامج تعليمية وتثقيفية لمواجهة هذا الخطر ، رغم ذلك فقد جاءت محاضرة ليفيز ــ ورده على سنو ــ بالغة التطرف ، مؤيدة للانفصال بين الثقافتين ، زاعما انه يمكن للانســـانية الاستغناء عن الأدب بل عن الدين ، لكى تستبقى العلم الذى يتوقف مستقبلها عليه • ولكن تطور الفلسفة المعاصرة ــ خصوصا فى فروعها الاجتماعية المتعلقة بالثقافة والتعليم وفى فلســـفة العلم ، وفى تطورات علوم اللغة وعـلاقتها بتطوير الحاسب الآلى ــ أكدت أن تكامل المثقف ــ والانسان عموما ــ يحتم ليس فقط الابقاء على « الثقافتين » بل السعى الى ايجاد الجسور بينهما واكتشاف « وحدة الثقافة » نظريا وتطبيقيا رغم انها تتعامل مع مجالات مختلفة من الوجود ، والشعور ، والفكر ، والعمل •
وكان النقاش حول انفصال الثقافتين ، وارتباطهما رغم التمايز بينهما قد ثار وحسم فى أعمال سابقة لهكسلى « الجد » وماثيو أرنولد فى القرن الماضى ، ولكن كتاب هوايتهيد ــ زميل برتراند راسل ــ المهم « العلم والعـــالم الحديث » ١٩٢٧ ، يعد أفضل نموذج معاصر للتصدى لهذه الأشكالية ، دون تطرف ، ولا حماقة • وهو الكتاب الذى تصدى فيه هوايتهيد لمهمة اعادة كتابة تاريخ العلم الحديث ، منذ نشر نيوتن أوائل أعماله فى القرن السابع عشر ، وأوضح هوايتهيد فيه ضعف التصور الفيزيائى عند نيوتن

عن الكون ، وبين كيف انه تصور ميكانيكي « مستحيل » منطقيا ،
فوق أنه غير صحيح علميا الا من الناحية الظاهرية ، وكيف انه
تصور لا يصلح لتطبيقه على الظاهرة الانسانية (أى التاريخ)
ولا على الظاهرة العلمية (أى المنطق والمعرفة) وأن الحل بالتالى
يكمن فى علم متكامل ، بجمع شمل الثقافتين دون أن يفرض اى علم
– أو احدى الثقافتين – قوانينه على الآخر .

الثـــورة الثقافيـــة

Cultural Revolution

منذ أواخر الستينات ٠٠ يرتبط هذا المصطلح - للأسف - بالحركة الســياسية - التنظيمية - التى شـــنها زعيم الصين الراحل ، ماو تسى تونج ضد خصـــومه فى بيروقراطية الحزب الشيوعى الصينى ، وبهدف أن يستعيد « ماو » سيطرته ، التى كان قد فقدها بعد فشل خطته الاقتصادية التى عرفت باسم : القفزة الكبرى الى الأمام ٠

وارتبط المصطلح - بالتبـــالى - بسلسلة المناورات ، التى خططها ماو لاستعادة سيطرته على كل من : الحزب الشيوعى ،

والجيش الصينيين ، من خلال تنظيم الشباب فى شكل « الحرس الأحمر » ، وتحت شعار المساواة فى الفرص بين الأجيال ، واعطاء الشباب حق صياغة المستقبل الذى سيعيشونه ·

وقد تمت هذه العملية تحت قيادة ماو ، الأمر الذى أدى الى تشوه ما عرف ــ بعد ذلك ــ ب « عبادة الشخص » أو الفرد ، أى « ماو » نفسه ، وهو ما أدى الى تصفية الثورة الثقافية «الصينية» نفسها فى النهاية ، بسبب سيطرة البيروقراطية نفسها ، والأهداف الخيالية للحركة ، والسيطرة غير الديمقراطية عليها ·

ولكن المصطلح نفسه يعود ــ فى الحقيقة ــ الى « الأدبيات السياسية » اليابانية فى القرن الماضى ، التى يكاد يكون كتابها مجهولين خارج اليابان ، ويقال الآن ان صاحب المصطلح يسمى هوسوماتا ، وانه كان أستاذا لعلم الحســـاب فى جامعة طوكيو القديمة ، وانه قال ما معناه : ان التطور الصناعى والعســكرى لليابان ، يحتاج الى ثورة ثقافية ، أى تغيير أنماط السلوك العام والعادات البالية · وكان على رأس « برنامج » الثورة الثقافية ، الذى اقترحه هوسوماتا : توزيع الســاعات مجانا على الناس ، وتعليق « مواعيد » القيام بكل عمل ــ شخصى أو غير شخصى ــ فى كل مكان ، وتعيين مراقبين يلزمون الناس بالمواعيد ، لكى تتغير فكرة الناس عن « الزمن » وقيمته ، وطلب أيضا رفع صيورة الميكادو (أو الامبراطور) عن علم اليابان ، والاكتفاء بعلم الشمس الحمراء ، مع كتابة كلمتى « اليابان أولا » عليه ··

واقترح ارتداء الملابس اليابانية الفضفاضة فى البيوت فقط ، وارتداء السراويل الضيقة فى أماكن العمل ، ولدى الخروج من

المنزل ، ورفض تغيير شكل الكتابة اليابانية ، ولكنه اقترح نظاما لنحوها وتصريفها ، مستمدا من اللغات الألفبائية (فاللغة اليابانية ليس لها أبجدية) . وأخيرا .. اقترح برنامجا كاملا للتعليم ، يبدأ باللغة والحساب والعمل الجماعى (فيما نسميه الآن : التعليم الأساسى وخدمة البيئة) الى أن يبدأ التلميذ تعلم التاريخ والجغرافيا والأحياء « البيولوجيا » .

الجمـــال

Beauty

يشير هذا المصطلح الى واحد من اخطر واخصب الموضوعات ، التى شغلت الفكر الانسانى المنظم ، منذ بداياته الأولى فى مصر القديمة ، والفكر الفلسفى منذ اليونان القديمة الى الآن ، فمنذ الشعائر والصلوات الأوزيرية ‏٠٠ الى صلوات اخناتون ‏٠٠ الى مزامير داود ونشيد الانشاء (فى التوراة) ‏٠٠ كان الجمال مرتبطا بالحقيقة (عند المصريين) ، فالجميل هو ما يكشف الحق أو الخير ، أو أى جانب جوهرى آخر من الحقيقة (والحقيقة المقصودة هنا : حقيقة كلية ، أو أولية تتعلق بالرب أو الخالق) ثم ربط الفكر اليهودى الجمال باللذة أو بالمتعة (كما فى المزامير والنشيد) ، ولكن الفلسفة اليونانية ــ منذ أفلاطون (فى محاورة فيدو) ــ أعادت

التاكيد على « جوهر » الشيء الجميل ، وعلى أن كل جميل ينال نصيبا من « الجمال المطلق » ٠

ولكن أرسطو ربط مفهوم الجمال بالفن ، وقرر أنه لا ينبغي دراسة الجمال ، الا في الأعمال الفنية ، غير أنه أكد أن سر الجمال الفنى ينبع من محاكاة الفن للطبيعة ، وتحدث عن المتعة الجمالية ، باعتبارها نتيجة تعرف الطبيعة فى العمل الفنى ، وان كان قد طالب بمحاكاة لجوهر الطبيعة أو لحقيقتها الكلية ٠

ورغم أن المفكرين والفلاسفة الاسلاميين تجنبوا الافاضة فى تفسير أو تحليل « الجمال » ٠٠ فان افكارهم عنه تتراوح بين تعريفات أفلاطون وتفريعاتها ، وبين تعريفات أرسطو والتحفظات عليها ٠ غير أن المتصوفة المسلمين عادوا الى مفهوم النبع الالهى للجمال ، متجسدا فى خلق الله وفى الصفات التى تنبع من أسمائه الحسنى ، التى يمكن أن يستقى منها تصور متكامل عن نموذج أعلى للجمال ، باعتباره : جوهرا ، ونسقا او مجموعة متكاملة من العلاقات ، وسببا ونتيجة ٠ ولكنهم لم يتعرضوا للجمال الفنى ٠ ولكن نقاد الشعر العربى — وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجانى — تحدثوا عن « كمال الشعر عند تطابق مبناه مع معناه » وأشاروا الى توافق النغم (العروض) مع المفردات (الأصوات) مع الغرض (موضوع القصيدة أو معناها أو مدلولها) وبذلك جمعوا — فى جمال الشعر — أو جمال الفن بمعانيه ، بين مفهوم الجمال باعتباره جوهرا ، وباعتباره نسقا من العلاقات ، ونظروا اليه باعتباره — فى آن واحد — مرتبطا بتصور مطلق عن الجمال ، حيث يكون الجمال ذاتيا ، او كتجسيد عيانى للجمال (حيث يكون الجمال تفاعلا بين التصور المطلق الذاتى ، وبين العمل الفنى) ٠

وفي الغرب ·· كان لمفهوم الجمال تطور أكثر تنوعا ، فتحدث البعض عن أن « شرط » الجمال ، هو أن يعكس الشيء الجميل « الصراع الكوني الشامل » ، كما قالت هيلين باركهيرست ، أو ان كل شيء يعتبر جميلا ، اذا استفاد استفادة كاملة من كل مكوناته وعناصره ، وقال آخرون - مثل ديفيد هيوم نفسه - بأن الجمال لا يوجد في الشيء الذى نعتبره جميلا ، ولكن في العقل الذى يتأمل ذلك الشيء ، وقال غيرهم - مثل الناقد العظيم راسكين - ان الجميل ليس هو ما يولد درجة من المتعة Pleasure (أو : اللذة فى بعض الترجمات) ولكن هو من يولد أو يبدد وهما illusion ، كما قال كولريدج ، أو هو ما يدمج كل الأبعاد الحسية والمعنوية في شـــعور واحد مكثف ، أو أن الجمال هو مايتولد من الاستخدام الصحيح لأدوات التعبير (في الطبيعة ، أو في الفن) ·· الخ ·

ومنذ افلاطون ·· انقسمت « مفهومات » الجمال بين الاربع مجموعات ، فنظر الى الجمال ، باعتباره : جوهرا أو علاقة ، أو سببا ، أو نتيجة ، · ويعد أفلاطون هو المعبر الأكبر عن فهم الجمال . باعتباره « جوهرا » فالأشياء الجميلة ، جميلة لأنها تمتلك صفة الجمال ، أو أنها « تأخذ من الجمال المطلق » ، كما قال في محاورة « فيدو » ، وهذه صفة لا يمكن تحليلها ، وانما يعترف ويستمتع بها فحسب ·

أما مفهوم الجمال ، باعتباره « علاقة » فربما يرجع - في البداية - الى فلاسفة اليونان قبل سقراط الذين تحدثوا عن : « التوازن » و « الكمال » بين أجزاء الشيء (أو الشكل) كمصدر للجمال ، الى أن قال بعض علماء الجمال في القرن العشرين ، بأن ثمة خاصة مشتركة بين كل الأعمال الفنية ، قد تكون هي التوازن ، وقد تكون تكامل أدوات التعبير الفني مع ما تعبر عنه ، تجعل كل

هذه الاعمال « جميلة » ، وقالوا بضرورة البحث عن « الشكل الدال» على الجمال ، سواء فى داخل الشيء الواحد ، أو فيما بين كل الأشياء التى يمكن وصفها بالجمال ، أما الجمال بوصفه سببا ، أى سببا فى « الانفعال الجمالى » ، وفى توليد ذلك الشعور الذى يمتزج فيه الارتياح بالبهجة بالفهم ٠٠ فان هذا المفهوم ، بدوره لا يمكن تحليله ، كما قال مفكرون مختلفون ، مثل : فراى وتوماس البرت ، وهو بوصفه نتيجة للاتصال بشيء جميل ، ليس سوى الشعور ، الذى يولده هذا الاتصال ٠

جماليات الآلة

Machine Aesthtic

احدى نظريات الفن الحديثة المهمة ، حول مظهر الأشياء (من أعمال فنية أو أدوات) ، وهى نظرية دارت حول الشكل الذى يجب أن تظهر به الأشياء المصنوعة بواسطة الآلات ۰ وربما كان المصطلح — نفســه — أو تعبير : جماليات الآلة ، من وضـع الفنان والمفكر الهولندى ، ثيوفان دويزبرج عام ١٩٢١ فى قوله : « ان الامكانيات الجديدة للآلة ، قد صنعت لعصرنا تعبيرا جماليا خاصا به » وهو التعبير الذى وصفه بانه : الجماليات الآلية Mechanical Easthetics وذلك بما يعنى أنه ينبغى أن تبدو الأشياء — من أعمـــال فنية أو أدوات — بمظهر الآلات (مثلما نرى فى لوحات المصور الفرنسى

فرنانه ليجير) ، أو بمظهر يدل أو يوحى بأنها من انتاج آلات ـ وهى فكرة شاع فهمها ، على أنها تعنى أن تكون الأعمال الفنية ، مكونة من كتل ومساحات هندسية كاملة الزوايا القائمة أو الحادة ، او كاملة الاستدارة ، ملساء مصقولة لامعة ، غير مزخرفة ، ودون زوائد لها ، رغم أن هذا لا يتشرط انه يدل على « كفاءة » الآلة من الناحية الانتاجية (أى ان التعلق الجمالى بالشكل الآلى الهندسى ، لا يشترط أن يدل على مضمون آلى باى معنى) .

وقد أثرت نظرية « جماليات الآلة » تاثيرا قويا فى كل من الحركة الفنية التشكيلية ، خصوصا فى المدرسة التكعبية وما يشبهها ، وفى علم التصميم الصناعى ـ لتصميم الآلات نفسها وكل المنتجات السلعية ، التى جعلها العصر الصناعى تنتج انتاجا آليا وبكميات هائلة ، وذات « وحدات قياسية وشكلية واحدة » ، حيث أصبح من أهداف « الانتاج الصناعى » أن يكون لمنتجاته قيمة جمالية من ناحية ، وأن يكون التناسق الشكلى ـ الجمالى ـ جزءا لا يتجزأ من معيار كفاءة السلعة المنتجة من ناحية ، وجودتها من ناحية أخرى على حد ما نادت به مبادىء مدرسة الـ « بوهوس » الالمانية من ناحية ، ومدرسة الـ « فيرك بوند » الهولندية من ناحية أخرى .

جمــود عقــائدى

Dogmatism

اشتق هذا المصطلح فى اللغـــات الأوروبية ، من كلمة : دوجما Dogma التى كانت تعنى – فى اللاهوت المســـيحى الكاثوليكى خاصة « العقيدة » الجزئية التى تعد من الحقائق الدينية العليا ، المنزلة ، والتى تكون بالتالى اسمى واصدق بشكل مطلق ودائم من أى رأى خاص يبديه أى انسان فى موضوعها ، ويصبح من يرفضها زنديقا وخارجا على الكنيســة نفسها ٠ وفى اللاهوت المسيحى الكاثوليكى ، اطلقت كلمة : دوجما على قرارات المجامع المسكونية الأولى للكنيسة (٣٢٥ ـ ٧٨٧ للميلاد) ٠ ولكن الأدبيات الفلسفية الحديثة نسبيا ، وخصوصا فى الأدبيات الماركسية ، ومنذ بدأ الصراع – فى الدولية الثانية أواخر القرن الماضى – بين فصائل

الشـــيوعيين والاشتراكيين القدامى ، المختلفة ـ استعار البعض مصطلح « الدوجما » و « الدوجما طبقية » أو الجمود العقائدى ، لوصف أولئك الذين كانوا يتمســـكون بالمدلول الحرفى للكلام النظرى ، الى الدرجة التى دفعت ماركس الى أن يقول : أنا لست ماركسيا ـ بمعنى أنه لا يريد لأفكاره ان تتحول الى « مذهب » أو الى حقائق مطلقة ، وأنه لا يزعم أنه امتلك الحقيقة النهائية فيما تناوله من قضايا ، وأنه لابد من تجاوز كلامه بفعل العلم والعمل الفكرى الجديد المرتبط بما يكشفه العلم من حقائق الطبيعة والمجتمع · وفى مجال الجمود العقائدى ، اشتهرت عدة فصائل من الشيوعيين فى أوروبا والشرق الاقصى والشرق الأوســط والتى تمسكت بحرفية نصوص بعينها لماركس وانجلز ولينين وستالين وماوتسى تونج ، فى الفلســفة والاقتصـــاد والتنظيم الحزبى ، والعلاقات الاجتماعية والعلاقات الدولية · ويقول مؤرخو الفلسفة الماركسية ان نزعة الجمود العقائدى انما نشأت لميل الماركسية الى أن تعتبر « علما للمجتمع » فى مستوى دقة علوم الطبيعة ، وبطريقة علوم القرن التاسع عشر حين ساد الاعتقاد بأن علوم الطبيعة قد توصلت الى الحقائق النهائية عن كل مظاهر الطبيعة والمادة فى الكون · وبذلك اكتسبت الماركسية نفس صفات اللاهوت ، مع فارق أساسى هو أن اللاهوت استند فى تبرير « الدوجما » الى تأكيد أنها نزلت من السماء وأن الكنيسة لا تقوم بأكثر من تحديدها وتوضيح أسسها ، بينما كانت « الدوجما » الماركسية مجرد فلسفة استندت الى كشوف جزئية ومؤقتة عن الطبيعة والى مفاهيم مؤقتة أيضـــا عن المجتمع والتنظيم الانسانى والتاريخ فى القرن الـ ١٩ أثبت تطور العلم الطبيعى والتاريخى الاجتماعى بعد ذلك أنها لم تكن كشوفا مطلقة ولا نهائية ·

الحـــــداثة

Modernism

رغم أن صفة « الحديث » قد استخدمت ، لوصف ظواهر عديدة فى عصور مختلفة ٠٠ فان مصطلح « الحداثة » أو « الحركة الحديثة » قد استقر على الاشارة — بشكل شامل — الى اتجاه عام فى الغرب ، شمل أساسا معظم الآداب والفنون : الشعر ، والادب القصصى ، والدراما ، والموسيقى والرسم ، والهندسة المعمارية ، والأزياء ٠٠ الخ ٠ بدءا من السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر وما بعدها ٠ وبالتالى فقد ظهر تأثير هذا الاتجاه على فنون القرن العشرين والنتاجه الفكرى ٠ وقد يكون صعبا للغاية تحديد دلالة « الحداثة » فى معنى واحد ، أو حتى فى عدد محدود من المعانى التعريفية المباشرة ، حتى ان كثيرين من مؤرخى الفكر الحديث

ونقاده اتفقوا على وجود « حداثات » بلا حصر ، واتفقوا على أن الحركة العامة للحداثة ، قد احتوت على حركات أصغر ، وأكثر جزئية ، مثل الرمزية ، والتأثرية ، والتعبيرية ، والمستقبلية ، وحتى كل حركات التجريد ، والسريالية ، والتكعيبية والصورية ، وغيرهـا .

ولكنها جميعا من حيث توقيت ظهورها ، ومبرراتها الفكرية الفلسـفية أو التاريخية ، أو العملية ، أو النقدية .. كانت رد فعل مضاد للنزعة الطبيعية (انظر : طبيعية) التى كانت تطورا متطرفا للواقعية ، التى سادت الثلث الأخير من القرن الـ ١٩ .

ولكن الحداثة رغم وجود عنصر رومانتيكى فى صلب تكوينها (انظر : رومانتيكى) .. فانها لم تحاول النكوص أبدا من الطبيعية الى الرومانتيكية ، وذلك تعد « الحداثة » من منظور آخر ـ وعلى المستوى الفكرى ـ رفضا للنزعة الوضعية (انظر : وضعية) ، وخروجا على المبدأ العام للمحاكاة ، الذى حكم الفن بشكل عام منذ أرسطو . ويكاد يكون القاسم الأعظم المشـــترك فى كل نزعات « الحداثة » ، هو الميل الى تأكيد العامل الجمالى أو الشكلى فى العمل الابداعى (أيا كان مجاله) . وقال البعض انه يمكن فهم الحداثة ، على أنها حركة تعمل على حماية عنصر الجمال الشكلى ، قرين « حرية الابداع » وشرطه ، ضد التهديد الذى توجهه العناصر المذهبية (الفكرية والاجتماعية والتاريخية) ، أى العناصر التى تهدد بتوظيف الابداع لخدمتها ، بدلا من أن يكون حرا فى خلقه للجمـــال .

ولكن كثيرين رأوا أن الحداثة تيار أكبر كثيرا ، من أن ينحصر فى هذا الاهتمام الشكلى ، وربط هؤلاء بين الحداثة وبين تيارات

كبرى في فلسفات وعلوم العصر الحديث ، أدت كلها الى تغير معرفتنا بعالم الطبيعة ، او بعالم التاريخ الاجتماعي ، أو بعالم الانسان الفرد ، والى تغيير « حساسيتنا » ازاء هذه العناصر الثلاثة ، التي يتكون منها الوجود : (الكون ، والتاريخ ، والانسان) وهي الفلسفات والعلوم التي بدأت بالماركسية ، والداروينية ، وعلم النفس التحليلي ، ووصلت الى الفيزياء بالنسبية ، وكشف استمرارية الارتباط بين الزمان والمكان وبنظرية الكم والحركة والى المنطق التحليلي والرياضي والذري الوضعي ، وهي عموما الفلسفات والعلوم ، التي أدت الى تأكيد خطأ قواعد المعرفة والفكر ، التي نتجت من عقلانية القرنين السابقين ، وأزالت التصور القديم للعالم (وهو تصور العالم ثابتا وأبديا) ، وأقامت مكانه تصورا مماثلا للعالم الذي تحكمه ، أو ينبغي أن تحكم حركته الدائمه قواعد وقوانين ثابتة بدورها •

وربط آخرون الحداثة بالتيارات المؤمنة بالحرية المطلقة ، وبالتعددية ، وهي التيارات المعادية للنزعات العسكرية والديكتاتورية ، والنزوع الى صياغة وفرض ايديولوجيات مغلقة : لقد نظرت الحداثة ــ بشكل عام ــ الى العالم باعتباره شظايا أو وحدات متناثرة ، تحكمها علاقات لا اطارات خارجية ، وفضلت الحداثة البحث عن بواطن التجارب والظواهر ، لا عن مظاهرها ، وأشاعت الحداثة احساسا مستمرا بأزمة ، تأخذ بخناق الوضع الانساني ، ورفضت تماما أي قواعد أو معايير مسبقة ، أو « متفق عليها » للتعبير الابداعي في الفكر أو في الفن •

ويعتقد كثيرون أن تيار الحداثة نفسه ، مر بمرحلتين كبيرتين ، ويرى كيرمود ــ مثلا ــ ضرورة التفرقة بين الحداثة القديمة : (باليومودرنيزم) ، وبين الحداثة الجديدة : (نيومودرنيزم) ،

كما يرى آخرون ـ خصـــوصا فى الولايات المتحدة مثل : ايهاب حســـن ، وليزلى فيدلير ، وغيرهما ـ التمييز الحاد بين « عصر الحداثة » الممتد بين ١٩٠٠ ، ١٩٦٠ ، وبين عصر ما بعد الحداثة الذى يتبلور حول حركة مضادة للشكلانية ، التى وضعت أسس الحداثة الأولى ، او أسس ما سمى بعصر الحداثة ، ويطلقون على الحركة الحالية اسم « عصر ما بعد الثقافة » ، اعتمادا على وصف فنون العصر الحديث ، بأنها « غير معيارية » ، أى لا تخضع لمعايير فنية مسبقة ، بل تسمح بقدر من المصـــادفة العارضة ، وترفض توصيف الأدب والفن طبقا لمقولات المنطق والفلســـفة ـ بـــكل مدارسهما القديمة ـ مثلما يتضح فى مسميات : اللافن ، واللاادب ، والفن المدمر لذاته ، والرواية الجديدة واللادراما ٠٠ الخ ٠

كانت الحداثة القديمة ـ فى البداية ـ تمردا أوربيا ، أساسا فى المجتمعات التى عاشت حالة ثورية اجتماعية وسياسية ، ضد أسس ثقافات وتيـــارات القرن التاســـع عشر وما قبله ، وكانت التيارات ذات القواعد الفلسفية ، والمنطقية المتماسكة ترفض وجود مثل هذه القواعد ، وتكتفى بالارتباط باللاوعى ، ولكنها أقامت قواعد جديدة ، وان كانت بدورها قواعد جامدة ٠

وجاءت الحداثة الجديدة ، لكى تدمر بدورها تلك القواعد ، لترتبط بتيارات الفكر « الأحداث » غير الأيديولوجية ، ولتكتشف فنون وآداب العـــالم غير الغربى فى أمريكا اللاتينية ، وافريقيا ، والعالم العربى ، واليابان ، وأوروبا الشرقية ، بحيث أصبح من المعتقد أن تأثير فنون وآداب هذه المناطق خلق « حداثة جديدة » ،

بعد أن فتحت الحداثة الأولى الأوربية الأبواب أمامها ، وبسبب من التطورات المحلية الخاصة ، التى ساعدت على تطور وتجديد الآداب والفنون العريقة القديمة فى تلك المناطق ·

وعلى ذلك ·· يشـــك مؤرخو الثقافة العالمية فى استمرار حركة الحداثة الغربية ، ويفضلون الاعتقاد بأن « حداثة » جديدة متعددة ، بتعدد ثقافات العالم ، وأكثر غنى من الحداثة الأوروبية الأولى هى ما تعيشه فنون العالم وآدابه الآن ·

الحســـــاسية

Sensibility

يرتبط فهم هذا المصطلح بالجذر اللغوى الذى نشأ منه أى « الحس » الذى يعنى أيضا : الشعور والرشد ، والتحسس والاستشعار والتذوق ، كما يعنى التعقل ، والحصافة ، والفهم والادراك ، ويعنى أيضا : المعنى كما يعنى « اسم الفاعل » من كل هذه الكلمات تقريبا (والمدهش أن كلمة : «يحس» فى العامية المصرية تكاد تعنى كل هذه الدلالات حرفيا تقريبا) ، ومنذ كتب فرانسيس بيكون أنه « لن تكون للحس وظيفة الا الحكم على التجربة وستحكم التجربة نفسها على الشىء المادى استخدم غالبية النقاد مصطلح «الحس» بمعنى « مجموع الملكات الفطرية (الذوقية) والعقلية » . وربما كان هذا هو المعنى نفسه الذى عناه النقاد العرب خصوصا الجرجانى وابن رشيق (صاحبا الاعجاز والعمدة) وعناه أبو العلاء أيضا فى

حديث كل منهم عن : « معجز الشعر » • أو « جميلة » ، فأشاروا الى : الحس أو بعبارتهم : الذوق الذى هو ـ كقول العرب : لا مشاحة فيه (أى : لا يمكن الاختلاف حوله ، فلكل واحد ذوقه) ، ولكن دخول أو ظهور وتأثير ـ علوم اللغة والنفس الحديثة ربما يكون هو السبب فى ان الكاتبة البريطانية جين اوستين ترى تناقضا بين الحس وبين الحساسية ، ولكن ادموند بيرك يوضح الفارق بينهما ـ لا التناقض ـ فى مقاله : « عن الذوق » بقوله ان الحساسية : « القدرة على ارضاء الخيال » بما يعنى رقة الاحساس أو الاحساس المرهف ولكنه يضيف انها « النغمات التى تحقق أحلى متعة من خلال استثارة أعظم الحان الجلال » أى انه حينا يتحقق للحس ـ أو الذوق ـ تجسده الجمالى الصحيح ، فانه ـ عند بيرك ـ يصبح الباب المؤدى الى خلق : « الجليل » والى الاحساس به • غير ان اليوت هو الذى أعطى للحساسية نسبيتها وارتباطها بالعصر من ناحية وارتباطها بالمنظور العام عند الفنان من ناحية أخرى ، وفى مقاله المشهور عن : « الشعراء الميتافيزيقيين » عام ١٩٢١ تحدث عن : أصل الحساسية باعتباره وحدة تنشأ عن تحول الفكرة الى تجربة • أما الفكرة فتنشأ من احتكاك عقل الفنان بالواقع المادى وبذلك اكتشف اليوت العلاقة بين الواقع والفكر والتجربة (الفنية) • ورغم أن اليوت انتبه الى الانفصـــال بين حساسية الفن وحساسية المجتمع فانه « غرس » فهما جديدا للحساسية هو : ادراك واستبصار الفنان ـ وحده أو مع جيله أو مدرسته ـ بالواقع المادى المتحول الى تجربة ، المتحولة بدورها الى فكرة ينتجها « الفن » ثانية فى « تجربة » جديدة تضيف بدورها للواقع المادى ، شيئا لم يكن موجودا من قبل •

حضـــارة

Civilization

يستخدم هذا المصطلح عادة بأحد معنيين ، فهو قد يعنى عملية التحضر ، أو التقدم ، المركبة ، والتحول الانســانى ــ بشكل عام ــ من مستوى الى مستوى أكثر تعقيدا أو تطورا ، من حيث التقنية المستخدمة أو الثقافة السائدة · وفى هذا السياق ·· يقال : الحضارة البدائية ، أو حضارة الآلة ، أو الحضارة الدينية ·· الخ · وقد يعنى المصطلح ــ من ناحية أخرى ــ « حضارة » شعب بعينه أو منطقة بذاتها ، فيقال : الحضارة الفرعونية ، أو حضارات ما بين النهرين ، أو الحضارة الصينية ·· الخ ·

وقد استمد الرومان القدامى معنى هذا المصطلح فى البداية من كلمتى Civili-Civis ; tas ، اللتين تصفان عملية التهذيب والتأديب ، وحصول المرء على الصفات المحببة ، خاصة فيما يتعلق بسلوك الرؤساء مع المرؤوسين . وربما كان المؤرخ والمفكر الاجتماعى ، العربى ، عبد الرحمن بن خلدون ، هو أول من طرح موضوع الحضارة والتحضر ، من خلال المقابلة التى أقامها فى مقدمته بين البداوة والعمران ، اذ انه استخدم كلمة العمران بالمعنى العام للتحضر .

وفى العصر الحديث .. ربما كان على مبارك ، أو أحمد لطفى السيد من بعده ، أول من استخدم وصاغ كلمة « حضارة » فى اللغة العربية ، بالمعنى الذى عرفوه من الكلمة المقابلة فى اللغات الأوروبية الحديثة . ولكن هذا المعنى متعدد الاحتمالات ، أو أن الكلمة ظلت « حمالة أوجه » فى سياقات عديدة ، وفى ارتباطات بالنظم العلمية لكل من : علوم التاريخ، والاجتماع، والانثروبولوجى، وتاريخ الثقافة . وكان الموسوعيون الفرنسيون — فى القرن الثامن عشر — أول من استخدموها ، للتعبير عن وضع اجتماعى معين ، لا يتناقض مع الوحشية أو البربرية ، وانما مع النظام الاقطاعى . وكان ذلك قبل تطور علم الاقتصاد السياسى ، وتداخله مع علم التاريخ الاجتماعى ، حيث تمت صياغة كلمة « رأسمالية » لتناقض كلمة « الاقطاع » .

ومع استخدام الموسوعيين لكلمة « حضارة — وهم رواد عصر التنوير — ارتبط معنى الاستنارة والتقدم القانونى والسياسى والسلوكى والمعتقدى والتنظيمى والتكنيكى بكلمة « حضارة » ، وتلازمت هذه الكلمة مع معنى التقدم ، وساهم هذا الاستخدام فى نمو اتجاه كبار المؤرخين ومؤرخى التطور الاجتماعى ، حتى ان لويس

مورجان – عالم التاريخ الاجتماعى الامريكى الكبير – أعطى لواحد من أهم كتبه « عنوانا هو : المجتمع القديم : بحوث فى مسارات التقدم الانسانى من الوحشية ، الى البربرية ، الى الحضارة » .

وفى القرن العشرين .. استخدم المفهوم الآخر للحضارة فى علم التاريخ ، خاصة عند ارنولد توينبى فى كتابه : « دراسة فى التاريخ » ، لتوضيح امكان تحليل التاريخ كله ، على اساس تكونه من وحدات حضارية ضخمة ، فرأى توينبى أن تاريخ الانسانية ينقسم الى ٢١ حضارة كبرى ، لكل منها خصائصها ، ولكنها تشترك فى بعض الخصائص العامة . ورغم ذلك .. فان علماء الاجتماع الغربيين المحدثين ، يميلون الى تعميم معنى المصطلح ، ولكنهم يصبحون محددين ، حين يتحدثون عن الحضارة الحديثة ، وفى ذهنهم الحضارة الغربية الحديثة وحدها .

وفى هذا الصدد .. يخلط هؤلاء دائما بين الحضارة والثقافة، وهذه الأخيرة ظاهرة أكثر تعقيدا ، تتضمن عملية التنظيم والتحكم فى الخصائص المادية والتكنيكية لشعب ما ، بالاضافة الى معتقداته وفنونه ، وأساليب تعبيره الفنية ، وآدابه ، ومجموعة مثله العليا ، وأفكاره ، وقيمه .

ومع تقدم القرن العشرين .. ساهم العلماء الألمان المحدثون ، مثل : ألفريد فيبر فى توضيح الحضارة بوصفها عملية تقدم تاريخية معقدة ، تبدأ من أول حالات التحول البدائى للانسان : من الاعتماد المباشر على الطبيعة ، الى محاولة السيطرة عليها بالعمل ، الذى

يقترن بوضع نظم للعلاقات الاجتماعية والسياسية · وهذه العملية، عملية مركبة ودينامية ، وقد تتعرض لعوامل طبيعية أو غيرها ، تؤدى لجمودها أو حتى لانتكاسها فى احدى مراحلها ، وقد تؤدى الى تطورها المستمر ، أو الى تغيرها من مستوى « حضارى » الى مستوى آخر ، وان كان التقدم ـ اذا حدث ـ لا يحدث فى خط مستقيم تصاعدى أبدا ·

الخرافة والأسطورة

Myth & Legend

لقى هذان المصطلحان رواجا في الأدب والنقد منذ عصر النهضة الأوروبية ـ حوالى القرن السادس عشر ـ ثم في علوم الاجتماع ، والتاريخ الثقافى ، والمعتقدات الدينيـة منذ القرن التاسع عشر ، ثم فى علم النقد الأدبى والاجتماعى ، والتحليل البنائى للمجتمع ، منذ منتصف القرن العشرين .

والخرافة شكل حكائى بسيط ، يضم وينظمُ المعتقدات القديمة عن القوى الغيبية ، وعن أصل الكون ، أو بعض ظواهر الطبيعة ، أو أصل بعض المؤسسات الاجتماعية ، أو تاريخ شعب ما . ولمثل هذا الشكل الحكائى مكوناته ومقوماته ، وهو شكل قد يتطور ـ

أو لا يتطور – الى الأسطورة ، التى قد تكون فى الأصل خرافة ، أو قد لاتكون • ولكن الأسطورة عادة ما تكون أكثر انتظاما واحكاما من حيث بنائها ، وادخل فى نسيج الحياة الاجتماعية للناس ، وأكثر ارتباطا بطل أو مجموعة أبطال دينيين ، أو حربيين ، أو عاطفيين ، أو سياسيين ، أو علميين • وللخرافة وظيفة محددة فى المجتمعات البدائية ، أو تلك التى تحافظ على تراثها البدائى ، اذ انها تعكس وتجسد النظام الاجتماعى الأخلاقى ، ونظام العلاقات الجنسيه والاجتماعية فى مثل تلك المجتمعات • أما الأسطورة •• فانها مع قيامها بنفس الوظائف ، فانها تعكس أيضا المثل العليا والأهداف العامة للمجتمع أخلاقيا وسلوكيا ووطنيا •

وبينما يصعب عزل الخرافة عن البناء الذهنى والنفسى لمجتمعها – على حد قول مالينوفسكى عام ١٩٢٦ – ومثلما أن الخرافة ذات بنية أو أنواع ثابتة ومتكررة من البنى الهيلكية فى تاليفها ، يمكن أن توجد فى ثقافات متباينة – كما كشفه عن ذلك ليفى شتراوس عام ١٩٦٣ ، وكذلك بينما يستطيع المجتمع الحديث والمعاصر أن «يخلق» خرافاته الخاصة على حد قول رولان بارت عام ٥٧ ولنيور ورايت فى تحليلهما لفلسفة الاعلان ، وخرافة ال : « كاوبوى » منذ عام ١٩٧٥ ، فان الأسطورة يمكن عزلها عن البناء النفسى والذهنى لمجتمعها ، ونقلها لمجتمع آخر • كما أن ابنيتها الهيكلية تتعدد وتتشكل ، حسب السياق الثقافى الذى تعيش فيه ، ولكنها كالخرافة يمكن أن تنشأ فى مجتمع عقلانى وحديث ، خاصة حول الأبطال والنجوم والزعماء ، فيقال ان زعيما ما لم يمت مع أن الثابت أنه انتحر (وقد قيل فى كتب الأدب العربى القديمة أن كلمة « خرافة » هى اسم رجل عاش قبيل الاسلام ، وكان يؤلف الحكايات المليئة بما لايعقل ، ويقال ان الرسول (صلعم) وصله بعض حكاياته ، فقال : حديث خرافة ، وذهبت مثلا !) •

خطـــــاب

Discourse

المعنى الأصـــلى للكلمة الافرنجيـــة ، هو : تعبير عن الأفكار بالكلمات ، أو : محادثة بين طرفين أو أكثر ، أو : مناقشة رســمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما ، أو : حوار أو كلام · وأول تلك المعانى الأصلية (أى : التعبير عن الأفكار بالكلام) هو المعنى الذى استند اليه عالم اللغويات السويسرى (الفرنسى اللغة) فردينان دى سوسير في كتاباته (ومحاضراته) العلمية لكى يحول الكلمـــة الى مصطلح يدل فى علم اللغويات على : أى امتداد لغوى ، له بناء منطقى سليم ، ويكون أكبر من الجملة الواحدة أو الفقرة المتكاملة » · وفى علم اللغويات أيضا ، أصبح « تحليل الخطاب » أو « التحليل الخطابى » ينطبق على الفعاليات اللغوية ، أو النتائج المؤثرة التى تنتج عن

استخدام اللغة مثل : العلامات اللغوية (المفردات وأجزاؤها من ناحية وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصوتية والصرفية) والأساليب ، والتراكيب النحوية والبلاغية ، وهى الفعاليات التى يحتاج وصفها وتحليلها الى الاهتمام بالمتتابعات من الجمل ، اضافة الى بناء الجمل نفسها · وبعد سوسيير لجأ عدد من المفكرين ونقاد الأدب الفرنسيين الى المصطلح نفسه لتسمية « مجالات » كاملة من مجالات التعبير اللغوى : كالابداع الأدبى ، أو تاريخ الثقافة ، أو علم اجتماع الثقافة ، أو الانتاج الفكرى لعصر أو لتيار بعينه · ورغم ان ناقدا معاصرا كبيرا مثل الفرنسى رولان بارت استخدم المصطلح فى النقد وتحليل النصوص الأدبية ، فان المصطلح اكتسب قيمة نظرية كبيرة عندما إستخدمه المفكر ومؤرخ الثقافات الفرنسى ميشيل فوكو فى كتابه المشهور : « نظام الأشياء » عام ١٩٦٦ ، حيث كشف تاريخ منظومات ثقافية واجتماعية كاملة عبر عصور طويلة كالاقتصاد ، أو التاريخ أو التقاليد والأعراف أو العقائد وحلل كيف كانت تكتب وتتحول دلالاتها من عصر لعصر ، ووصف كل طريقة للتعبير عن أفكار كل عصر بانها : « الخطاب » الخاص به فاصبح هناك خطاب عصر النهضة ، والخطاب التنويرى (خطاب عصر التنوير) أو الخطاب الكاثوليكى ، أو خطاب عصر الاصلاح (البروتستانتى ــ الدينى) ·· الخ ·

واستخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت الألمان ، المصطلح ذاته لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية فاصبح هناك : « الخطاب الماركسى » أو الوجودى ، أو الدينى ·· أو الوضعى ·· الخ ·

وتوسع الكتاب ، من مختلف المدارس (الانتقادية خصوصا) أو الذين ينتمون الى العلوم الاجتماعية المختلفة فى استخدام المصطلح لوصف أعمال مكتوبة أو منتجات فردية أحيانا ، أو لوصف « تصرفات » عملية وأقوال « شفاهية » أحيانا أخرى ولكنها تدل على مواقف فكرية لأصحابها ·

الدلاليات اللغـــوية

Linguistic Semantics

.. أو ، « علم الدلالة » فى علوم اللغة الحديثة ، وقد أسماه العلماء اللغويون العرب القدامى بعلم المعانى ، وان لم يتضمن هذا العلم عندهم نفس « الموضوع » الذى تضمنه فى العلوم الحديثة ؛ وهو ايضـــا أحـــد علوم « المنطق » الحديث ، حيث يعتبر المنطق « علم التفكير » الذى يكتشف ويصوغ قوانين التفكير المطلقة ، وحيث يكون موضوع كل من « الدلاليات » فى العلوم اللغوية ، وفى المنطق هو اللغة نفسها ، من حيث ان « اللغة » هى أداة صـــياغة الأفكار داخـل الذهن ، وأداة اختزان المعلومات داخـــله ، وأداة التعبير عنهما معـــا ، وذلك منذ تطور كل من المنطق الرياضى ، على أيدى راسل وهوايتهيد ومن تبعهما ، وعلم العلاقات ، المرتبط بكل من

الرياضة ، والمنطق ، واللغة فى وقت واحد ، فى أوائل القرن العشرين ٠

وفى العلوم اللغوية ٠٠ تدرس « الدلاليات » أو علم الدلالة ، قضية « المعانى » فى اللغة ، وأحيانا ، فى غير اللغة الطبيعية (التى يستخدمها البشر فى الكلام والكتابة) من منظومات الاتصال والتواصل الرمزية (مثل علامات الارشاد على الطرق ، أو علامات تمييز الأشياء أو الألوان ٠٠ الخ) ٠

ورغم أن قضية المعانى لم تهتم بها علوم اللغة القديمة (باستثناء ما حفلت به اللغويات العربية) ٠٠ فانها تعد الآن مركز الاهتمام النظرى فى اللغويات الحديثة ولكن هذا الاهتمام لم يؤد الى ظهور ، أو الى تبلور أية نظرية متكاملة ، تضم مختلف القوانين التى اكتشفها وصاغها علم الدلالة ٠ غير ان أشهر منهج انتشر منذ الثلاثينات ، كان المنهج « البنيوى » فى العلوم اللغوية الذى سعى الى تطبيق مبادىء اللغويات البنيوية على قضية « المعنى » من خلال مبدأ « علاقات المعانى » أو « علاقات الدلالات » ، حيث يتركز البحث على ما بين المفردات المترادفة أو المتطابقة (فى المعنى) من فروق وما قد يكون لها من وظائف ، وحيث يتبين دائما أنه كلما كانت اللغة بدائية ، وغير عملية (أو أن أصحابها يعيشون فى ارتباط قوى مع الطبيعة) كلما زادت المترادفات والمتطابقات ، التى يلزم ادماجها فى المعجم العام للغة من أجل تحديد وحصر المعانى واختزال وتوفير « الفائض اللغوى » ، الذى قد يشيع الاضطراب فى التعبير العلمى ٠

وفى الستينات ٠٠ امتد مبدأ « علاقات المعانى » الى ميدان دراسة العلاقات الداخلية بين التركيبات (أو الأبنية) النحوية المختلفة ، كما بين المفردات ٠

دنيـــوية

Secularism

يقول قاموس المورد فى « تعريبه » لهذا المصطلح أنه يعنى : عدم المبالاة بالدين أو الاعتبارات الدينية · وهذا تعميم خاطىء كل الخطأ · أقول انه « تعميم » ، لأن اقامة تناقض بين « المبالاة بالدنيا » وبين « عدم المبالاة بالدين » ، جاء نتيجة مرحلة معينة من مراحـــل تطور موقف الديانة المسيحية وحدها ــ خاصة الكاثوليكية فى القرون الوسطى ــ من مسألة : المبالاة بالدنيا ·

والحقيقة أن جوهر « التدين » المسيحى أو الاسلامى ، أو أى تدين حقيقى لايعترف بمثل هذا التناقض (اعمل لدنيـــاك كأنك تعيش أبدا ، واعمـــل لآخرتك كأنك تمـــوت غدا) · والحقيقة أن

الكاثوليكية نفسها غيرت موقفها من العلم ، الذى هو رمز « الدنيوية » منذ عصر النهضة ـ فلسفيا ـ حتى أنها ألغت منصب الأسقف ، المتخصص فى طرد الأرواح الشريرة ، الذى كان يقدم ـ مع قساوسته ـ العلاج الوحيد الناجح من وجهة النظر التقليدية ، لكل مصاب باضطراب نفسى أو خلل عقلى ٠

والحقيقة أن الصراع الفلسفى والاجتماعى بين علماء النهضة فى أوربا ، وبين الكنيسة نشأ من أن الكنيسة كانت قد تبنت وجهة نظر محددة فى تركيب الكون والمادة والحياة والأرض والتاريخ وغيرها ، ولما أثبت العلم خطأ هذه النظرة ـ التى لم تكن جزءا أساسيا أبدا من العقيدة المسيحية ـ تصارعت معهم الكنيسة مدة من الزمن ، الى أن سلمت بأن الأرض كروية ، وأنها تدور حول نفسها وحول الشمس ، وأنها ليست مركز الكون وبأن حياة العالم بدأت قبل عام ٤٠٠٤ ق٠م بكثير ٠

ومع ذلك ٠٠ فان مصطلح « دنيوية » التصق به معنى « عدم المبالاة بالدين ، أو الاعتبارات الدينية » مع أنه فى سياقه التاريخى ، كان يعنى : رفض وجهة نظر كنسية مؤقتة ، ازاء الكون والأرض وغيرهما والتمسك بالبرهان العلمى عنهما ، وفى تعبير آخر ٠٠ تستخدم كلمة « علمانية » للاشارة الى نفس المعنى ، الذى ينسب لكلمة « دنيوية » وفى دلالة أخرى لكلمة « علمانى » تشير الى العاملين بالوظائف والأعمال التى لا علاقة لها بالكهنوت ، وراج هذا المعنى فى العصور الوسطى الأوروبية ، حين بدأ ظهور فئة الموظفين المدنيين المتعلمين تعليما « علمانيا » أى بعيدا عن التعليم الكهنوتى ، أى أن « العلمانى » بهذا المعنى ، يوازى عندنا كلمة « أفندى » فى القرن الماضى حتى ثلاثينيات هذا القرن ، والتى قابلت كلمة « الشيخ » أو « القسيس » ٠ ومع ذلك ٠٠ فان الاسلام بدوره ـ فى جوهره

العقيدى ـ لم يعرف التناقض بين التدين أو الايمان ، وبين المعرفة العلمية للعالم • وعلى العكس •• فهناك كثير من النصوص والشواهد التي تؤكد ضرورة تكاملهما : **وامضوا فى الأرض فانظروا كيف بدا الخلق** (قرآن كريم) • وفى اطار الثقافة العربيـــة الحديثة ، وما أصبحت تعرف بثقافة التنوير او الثقافة القوميــــة ، أصبحت « الدنيوية » مرادفة لفهم العالم (الكون والتاريخ والانسان) فهما قائما على العلم ، وباعتبار العلم كشفا لمجالات قدرة الخالق ، وتأكيدا لمواهب وامكانيات عقل الانسان ـ أفضل مخلوقات الله فى الدنيا وخليفة الله فيها ـ وطريقا لاستكمال وضع هذا الاستخلاف ، حيث ان « العلم » أداة لتحقيق مشيئة الله للانسان •

ذاكـــــرة

Memory

احدى الملكات الرئيسية للعقل الحى (وخاصة عقل الانسان) وهى الملكة التى أطلق عليها العرب اسم : الحافظة ، فقيدوها بحفظ المعلومات والتجارب فحسب · وهى الملكة التى تســـمح للشخص بعدة وظائف : استعادة حدث فى ماضيه الشخصى ، اســـتعادة حقيقة مما وراء حدود خبرته الشخصية ، اسـتعادة فرضية ـ أو افتراض ـ يتعلق بما يمكن أن يكون قد حدث فى الماضى · ومع ذلك فان هذه الوظائف الثلاث لاتسمح بتكوين تصور عام وشامل عن الذاكرة ، فقد اتفق كثيرون من الفلاسفة على ارتباط الذاكـرة بالمعرفة ، اما بوصفها حالة خاصة من حالات المعرفة ، أو بوصفها

الملكة التى تسمح بتذكر ما تمت معرفته من قبل . وللذاكرة ـ كقضية فلسفية ـ مشاكل رئيسية ، على رأسها اشكاليـــة كيفية الوصول الى المعرفة الحالية من وسط ما لم يعد « حاليا » بعد ، أى الوصول الى ما هو قائم الآن أو قد يحتاج العقل الى استرجاعه حاليا ، من وسط ما أصبح ماضيا . وكانت تلك هى صياغة الاشكالية منذ ارسطو حتى جون لوك وهيوم وراســل ، ولكن علمـــاء اللغويات المحدثين الذين تركزت بحوثهم على علاقة اللغة بالتعليم وبالتـــالى بالذكراة ، طرحوا صياغة جديدة . فليست المشكلة هى الوصول الى معرفة الماضى فى الحاضر ، وانما هى كيفية استبقاء معرفة الماضى فى الحاضر . ومن ناحية أخرى ، عالج علم النفس ـ خصوصـــا المدرسة التحليلية ـ اشكالية الذاكرة ، بالقول بأن الذاكرة وظيفة بيولوجية (من وظائف المخ) تســاعد الكائنات الحية ـ بدرجات متفاوتة ـ على الاستجابة لظروف راهنة أو جديدة ، فى ضوء تجارب سابقة ، وبالتالى تكون الاستجابات ذات طبيعة مركبة ، يسبقهـا اختيار ـ قد يتم بسرعة خاطفة وبشكل غير واع ، وتوجهها خبرة سابقة ، بدلا من أن تكون استجابات بسيطة آلية أو غريزية . والحقيقة أن نظرية الذاكرة التى وضعها فرويد ـ مؤسس التحليل النفسى ـ هى نظرية فى النسيان ، لا فى التذكر ، فهو يقول ان كل التجارب ـ أو كل التجارب الهامة ـ تسجلها وتختزنها الذاكرة ـ ولكن بعضها يتم استبعاده من دائرة « الوعى » نتيجة عملية «الكبت» التى يقوم بها العقل اللا واعى ـ أو الباطن ـ باستمرار ، كجزء من مهمته التى تدفعه اليها الحاجة الى التخلص من القلق . وواضح أن هذه النظرية قد تنطبق على حالات النسيان التى تصنعها الصراعات العصابية ، ولكنها لاتفسر نسيان الانسان ـ مثلا لخبرات ميلاده وطفولته الباكرة ، وللكثير من الخبرات الأخرى .

رمــــزية

Symbolism

تدل الكلمة على مدرسة أدبية وفنية بعينها ، وعلى أسلوب فنى خاص قد يستخدمه الأديب أو الفنان ، الذى لاينتمى الى تلك المدرسة بالذات . أما المدرسة .. فقد بدأت فى فرنســـا فى منتصــف القرن الماضى ـ تقريبا ـ فى مرحلة التحول من النزعة ـ أو المدرسة ـ الرومانتيكية الى النزعة الحديثة أو الحداثة . ومع ذلك .. فقـــد تضمنت المدرسة الرمزية نزعات أو اتجاهات مختلفة عديدة ، أكدت كلهـا أهمية الخيال وامكانية اقامة علاقات مباشرة بين المعطيات ـ أو الأشياء والمحسوسات والخواطر ـ التى لاتربطهـــا علاقات فى الواقــع .

ورغم أن علوم اللغة والنقد ــ والتنظير النقدى ــ العربيــة القديمة تحدثت عن « التشبيه وأنواعه ، كالمجاز والاســتعارة والكناية بنفس المفهوم تقريبا ، كمــا أن الكتــاب الرومانتيكيين الغربيين استخدموا « أسلوبا » ، يمكن وصفه بأنه رمزى ، رغم كل ذلك ٠٠ فان الأساس الفلسفى المتعدد الاتجاهات الذى أوضــحه شعراء مثل ويليام بليك أو بطلربيتس أو بودلير وميترلينك ــ فى بريطانيا وايرلندا وفرنسا وبلجيكا ثم سويدنبرج ــ فى السويد ، يبين أن للنزعة الرمزية تصورا فكريا متكاملا عن علاقة الفن بالواقع ، وعن علاقة عناصر العمل الفنى بعضها بالبعض ، يختلف عن المنطق « البلاغى » ، الذى حكم كلام النقد العربى عن التشبيه وأنواعه ، فالرمزيون يبغون رسم عالم باطنى ، من خلق قوة عليا ، يرون بأنه العالم الحقيقى غير العالم الفعلى الملموس ومفتاح فهمه فى الوقت نفسه ، ولايمــكن فهمه الا بالفن الذى يعيد تركيب ــ وترتيب ــ عنــاصر العالمين ــ الباطنى والخارجى ــ بالشكل ، الذى يؤدى الى اظهار « المعنى » ٠

وقد لايكون المعنى موضوعيا ــ بل هو بالضرورة ، معنى ذاتى يراه الفنان وحده ، مثلما فعل الشــعراء المتصــوفة ــ خصوصــا المتصوفة الشيعة ــ المسلمون ، وكل من تكلموا عن معنى « باطنى » للقرآن الكريم نفســه ٠ وقد يريد الرمزيون اقامة العــلاقة بين « المرئى » الظاهر « والخفى » غير الظاهر ، باستخدام نظام متكامل من الصور والرموز (أو العلامات) ذات الدلالة الخاصــة ، حتى يتمكنوا من صياغة عالم « جديد » يتكون أساسا من عناصر العمل « الفنى » وحده : الكلمات أو الألوان أو أنغام الموسيقى ٠٠ الخ ٠ ولكن « العمل الفنى » فى كل الأحوال يظــل متماسكا ، بل يزيد ما يتمتع به من التماسك الداخلى والخارجى ٠

ورغم ما تحدث عنه الرمزيون من تمتعهم بخصائص فريدة لهم ـ مثل الحساسية الجسدية لفاليرى ورؤى ييتس وغيرها ـ ورغم أنهم اهتموا اهتماما شديدا بتفاصيل أعمالهم ٠٠ فان المطلب الضرورى الأساسى للفن الرمزى ، كان هو « البناء » العام للعمل الفنى ، لأن أساس الفكر الرمزى هو تصور أن « العالم » كتلة واحدة ، لا أجزاء أو شظايا متفرقة ، واعتبار الصورة الخيالية ـ المؤلفة ـ للعالم ـ هى الحقيقة ، بما يؤدى الى أولوية التكنيك أو « التعبير » ، حيث يصبح هو والمضمون وحدة واحدة ٠ ويعتقد بعض النقاد أن النزعة الرمزية ، حيث تصدت ـ بصدق ـ لأزمات العصر الثقافية الروحية ، والتاريخية الاجتماعية ، واللغوية ٠٠ فانها فتحت الطريق الى كل ما يتكون منه فكر القرن العشرين ٠

رواية التـــكوين

Bildungsroman

احـد المصطلحات النقدية الألمانيـة التى تعود الى القــرن الثامن عشر ، ولم تنتشر وتتفاعل مع نظريات الأدب والنقد الحديث الا مؤخرا من خلال ترجمة المصطلح الى الانجليزيةFormation-Novel أى الرواية التى تصور نمو بطلها ـ الذى يبدأ صبيا أو فى مقتبل العمر فى بداية الرواية ـ نموا زمنيا وروحيا أو عقليا أو عاطفيا ، من خلال كشف عملية تفاعله مع معطيات تجربته الحيازية عبر عدد طويـــل من السنين ٠ ومن هذا المصطلح تطورت ـ أو نبعت ـ مصطلحات أخرى تشير الى تنويعات من نفس النوع الروائى ، مثل مصطلح : رواية التربية (التى تشـــير الى التجارب الاجتماعيـة والروحية والعاطفية أو الوجدانيـة لبطلهـا الذى تروى الرواية

« محنته » فى عبور هذه التجارب) أو مثل مصطلح : رواية النمو ، ويشير الى رواية عملية « النضج النفسى » للبطل من خلال نفس نوع التجارب المذكورة • ويعتقد ان هذا المصطلح استخدم للمرة الأولى فى نقد الأخوين « شليجل » لرواية « جوته » المشهورة : تدريب أو (تربية) فيلهلم مايستر (١٧٧٥) ثم تكرر استخدامه فى نقد رواية الكاتب نوفاليس المســـماة : هينريش فون أوفتردنجن (١٧٩٩) الى أن ظهر المصطلح ثانية فى فرنسـا فى عنوان رواية جوستاف فلوبير : التربية العاطفية • وفى القرن العشرين كتب هيرمان هيسه رواية : دميان (١٩١٩) وكتب توماس مان رواية : جبل السحر (١٩٢٤) • ورغم ان ولع النقاد الانجليز بالتصنيف أقل من ولع زملائهم الألمان ، وبالتالى فانهـــم على عكس الفرنسيين والألمان أقل اختراعا للمصطلحات وللأنواع وللمدارس ، فانهم يصفون روايات بعينها بأنها روايات التكوين : مثل رواية فيلدينج : توم جونز (١٩٤٩) ورواية جين أوستين : ايما (١٨١٦) ورواية ديكنز : ديفيد كوبرفيلد ، ورواية جويس : صورة للفنـــان فى شـــبابه (١٩١٥) كما ان العديد من روايات الأدباء الروس فى القرن الماضى يمكن ان تسمى : روايات التكوين ، مثلها مثـــل روايات شـــهيرة لنجيب محفوظ مثل : الطريق ، قلب الليل ، صباح الورد وروايات مشهورة أخـــرى ليوسف أدريس ، مثـــل : العيب ، الحـــرام ، والبيضاء ، أو لفتحى غانم ، مثل : زينب والعرش ، أو حكاية شو ، أو ثلاثية التجليات لجمال الغيطانى ، وأيام الانســـــان السبعة لعبد الحكيم قاسم •

رومانتيـــكى

Romantique

لهذا المصطلح تاريخ بالغ التعقيد والخصوبة ، كما أن له ـ دون مبالغة ـ مالا يحصى من الدلالات والمعانى . لقد لاحظ الباحث الأمريكى لافجوى ، ذات مرة أن لكلمة « رومانتيكى » من المعانى ، ما جعلها لا تكاد تعنى بالتحديد شيئا ، وفى كتاب « تدهور وسقوط المثال الرومانتيكى » للوكاش (١٩٤٨) احصاء لنحو ١١٣٩٦ تعريفا لهذا المصطلح ، كما أن بارزونى لاحظ أن هذا المصطلح قادر على أن يدل على كل ما يريـــده أى كاتب من المعانى ، وهو يشـــير الى اســـتخدامات له تدل على معـــانى : جذاب ، متحفظ ، عاطفى ، خيالى ، بلا شكل ، استهوائى ، خصب ، بطولى ، لا عقلى ، حسى ، غامض ، بدوى ، بدائى ، زخرفى ، واقعى ، غبى ، غير حقيقى ، غير

انفعالی ، متظاهر ، ذاتی ، انعزالی ، شکلی ، معنوی ، انســانی ، طبیعی ٠٠ الخ ، حتی یصــل الی مغامر ، جســور . اجتماعی ، وحشی ٠

بدأ استخدام أصل المصطلح فی روما بکلمة « رومانسی » . التی کانت صفة تطلق علی العامیات الایطالیة المتباعدة عن اللاتینیة ، التی کانت لغة العــلم والمعرفة ، أی ان « رومانسی » کانت تعنی المتکلم الرومانی بلاتینیة شعبیة ٠

ثم کانت القصص والحکایات الخیالیة هی أول ما عرف من المؤلفات بهذه اللغة ، وأطلق علیها ـ لهذا السبب ربمــا ـ اسم رومانی أو رومانسی ٠ وبهذا الاسم ٠٠ عرف أیضــا أی « کتــاب شــعبی » ملیء بالمغامرات الخیالیــة ، والشطحات العاطفیــة ، والانفعالات ، والأعمال الغریبة التی لا ترقی الی مستوی الأساطیر القدیمة وأربابها وأبطالها ٠

وفی القرن السابع عشر ٠٠ أصبحت الحکایة أو الروایة من هذا النوع ، أی ال « رومانسی » صفة لکل عمل أدبی غریب المکان والموضوع مثیر للخیال مسرف فی مبالغته عن مشاعر أبطاله وسلوك شخصیاته وسحری ٠ ولکن الفرنسیین کانوا هم الذین فرقوا بین کلمــة رومانیســك بالمعانی السابقــة ، وبین کلمــة رومانتیکی Romantique التی أصبحت تعنی : الرقیق ، الحنون ، المشتاق الشاعری ، العاطفی ، الحزین ، واستخدمها الانجلیز بهذه المعانی ومثیلاتها المذکورة منذ القرن ١٨ ، وتبعهــم الألمان ٠ (انظــر : رومانتیکیة) ٠

رومانتيكيــة

Romanticism

لاحصر للتعريفات الممكنة لهذا المصطلح ، الذى يشير الى مذهب أو مدرسة كاملة ، من المدارس التى ظهرت فى القرن التاسع عشر فى المانيا وفرنسا ، ثم انجلترا وأمريكا ، ثم قبل عودتها الى فرنسا وانتشارهافى العالم كله ، وشملت كل أنــواع الفنون والفكر : من موسيقى ، وأدب ، ورسم ، ونحت ، ومسرح ، وفلسفة ، وتاريخ ، واجتماع ، وسياسة ، وعلم نفس الخ ٠٠ كما يشير المصطلح نفسه الى « نزعة » ، وجدت قبل القرن الماضى بكثير ، منذ أشعار المصريين القدماء والبابليين واليونانيين ، وقصصهم عن البطولة والحب ــ وملاحمهم ٠ ولكن الملامح «المحددة» للمدرسة «الرومانتيكية» بدأت تتخذ شكلا ، ومضمونا متماسكا منذ ظهرت فى المانيــا جماعة :

« العاصفة والاندفاع Sturm und Drang في سبعينات القرن الثامن عشر ، وهي الجماعة التي استعارت أفكارها عن الارتباط بالطبيعة والفطرة ‏٠٠‏ وعن النبل الأصيل في الانسان الفرد البسيط البدائي او الريفي أو (الساذج) ‏٠٠‏ من الفرنسي جان جاك روسو، واستعارت أفكارها عن عظمة النماذج الشعبية من الألماني هيردر ، وأفكارها عن الواجب الأخلاقي من الفيلسوف الألماني المثالي كانط ، وعن الملامح المشتركة للأمة من المفكر والفيلسوف الألماني المثالي فيخته ، وعن التمايز المطلق لكل فرد وحقه في الحرية الكاملة وفي الحب وفي العمل ـ من المفكر والناقد الألماني شيلينج (وبذلك كان نصيب الفكر الألماني في تكوين أسس الرومانتيكية ، أكثر من نصيب الفكر الفرنسي ، رغم ولع الألمان بأن يضربوا أمثلة على صدق الرومانتيكية في التعبير عن الانسان ، من أعمال شكسبير الانجليزي) ‏٠‏ وقد ارتبط ظهور الرومانتيكية بحالة الغليان الثوري ، التي اجتاحت غرب أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر ، وكان النظـــام السائد ـ الفكري والاجتماعي ـ يحاول أن يؤكد أنه قائم على أسس عقلية ، تعتمد على التوازن المحسوب ، والقواعد الصارمة ، والثبات المطلق والتكرار المنتظم بالصورة التي قسمتها المدارس والنزعات « الكلاسـيكية الجديدة » و « الآليــة » و « العقلانيـــة » ‏٠‏ ولذلك ‏٠٠‏ فان الرومانتيكية ارتبطت بالثورة على هذا النظام ـ في الفكر والفن والسياســة والبناء الاجتماعي ‏٠‏ أي انــهـا تتجاوز فكرة العودة للطبيعة ، كبديل للاصطناع والافتعال الاجتماعي ، وتتجاوز فكرة « اللاوعي » كينبوع ومخزن للمشاعر الفطرية والغرائز المكبوتة ، وبصفته بديلا للعقل الواعي المنضبط المتوازن : ومزجت كل ذلك في بوتقة ذات جوانب عديدة ، بعضها شديدة التناقض : فتمجيد النزعة الفردية يقابله ايمان بالجماعة (الحشد ـ الأمة ـ القبيلة) والحلم بالمستقبل المتحرر من كل قيود الماضي ، يقابله حنين مهووس الى الماضي والى التاريخ ، وتلقائية الطفولة وخروجها البريء على أي

قاعدة أو قانون بشكل حسي ومباشر ، تقابلها الرغبة فى خلق الرموز المدروسة بعناية ، وذات الدلالات المحسوبة ·

ومن المتفق عليه ان « الرومانتيكية » كتيار فكرى فلسفى وسياسى وفني ، لعبت بالنسبة للقرن التاسع عشر فى الغرب ، نفس الدور الذى لعبه تيار « الحداثة » بكل اتجاهاته بالنسبة للقرن العشرين ، وذلك رغم ان الكثيرين يؤكدون ان الغرب (وربما العالم كله بعد ذلك) مايزال يعيش عصرا « رومانتيكيا » بشكل او بآخر ·

فالرومانتيكية عند ظهورها فى المانيا وفرنسا فى نهايات القرن الثامن عشر ، وانتقالها الى انجلترا وأمريكا ثم عودتها المتاخرة الى فرنسا ، سيطرت على فكر ثلاثة أجيال (من تسعينيات القرن الـ ١٨ حتى أربعينيات القرن الـ ١٩) وعلى حساسيتهم وأساليبهم فى الابداع والعمل : ولكن مضامينها الأساسية ماتزال من المضامين الأساسية للعقل الحديث ، وخاصة الاهتمام بالجوانب السيكولوجية والاجتماعية فى وقت واحد ، وانفعاليتها التعبيرية ، وما يكمن فيها من نزوع عدمى مع الخوف المزمن من « العدم » ذاته : خوفا يصل الى درجة الاقرار به ثم تمجيده بطريقة تقربه من الهوس الدينى ·

وخاصة أيضا مع قدرة الرومانتيكية على التلون بالوان كل ثقافة قومية مهما كان بعدها عن الثقافة الغربية (مثلما حدث عندنا منذ أوائل القرن العشرين ، أو قبله بقليل على أيدى : أحمد شوقى وحافظ ابراهيم ، ومعروف الرصافى وميخائيل نعيمة والأخطل الصغير ، وعباس العقاد والمازنى ، وعلى طه وابراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل وأبو القاسم الشابى ·· الخ ·· فى الأدب ، ومثلما حدث فى الصين وفى اليابان والهند وتركيا وايران فى الفترة نفسها) ·

زمـــان

Time

كان اكتشاف الانسان لحقيقة « مرور الزمن » علامة كبرى على تطور العقل الانسانى ، وعلى نمو قدراته ـ أو ملكاته ـ الادراكية، وعلى تميز الانسان تميزا مطلقا عن غيره من المخلوقات • ورغم أن علم الفيزياء الحديث ـ بعد نيوتن ـ اكتشف أن « الزمان » طرف أبدى فى ثنائية مطلقة مع المكان (أنظر : المكان ـ الزمان) أو أنه طرف فى « رباعية » أطرافها الأخرى هى : المادة والحركة والمكان ، باعتبار أنه يستحيل أن « يوجد » أحد هذه الأطراف دون وجـــود الآخرين ، وأن وجود أحدها يعنى « حتمية » وجود الآخرين أيضا ، رغم كل ذلك ، فان « الزمان » يظل اشكالية مستقلة فى كل من علم النفس والفلسفة وفروعها : فلسفات المعرفة والعلم والتاريخ ،

ومع ذلك فلابد لمعالجة اشكالية الزمان أن نبـــدأ بالفيزياء ، ومن ارتباط الزمان بالمكان . فاذا كان للمكان ثلاثة أبعـــاد ، فان للزمان بعدا واحدا : الى الأمام . واذا كان المكان يعبر عن انتشار الأشياء المتواجدة سويا ، فان الزمان يشير الى تتابع وجود الظواهر ، اذ تحل الجديدة محل السابقة : فالزمان لا ينعكس ولا يرتـــد الى الوراء ولا الى الجنب . والزمان ، رغم أن « علاماته » هي توالى الأشياء والظواهر التى تتابع « في داخله » فانه هو الذى يحـــكم عليها ــ في العمليات المادية ــ بأن يكون تتابعها فى اتجاه واحد ، من « الماضى » الى « الآن » الى « المستقبل » .

والانتبـــــاه الى هذا « التتابع » هو ما اعتبره علم النفس الحديث ــ منذ سيجموند فرويد ــ ومدرســـة التحليـــل النفسى بالذات ــ هو الأســـاس الرئيسى لنمو « الوعى » عند الشخص (وانفصاله عن اللا وعى) وهو العـــلامة على بدء ما يســـميه فرويد ــ العمليات الذهنية الواعية ، أو عمليات الدرجة الثانية : فالعمليات الأولى ــ المرتبطة باللاوعى ــ لا تدرك الزمان ، ولكن العمليات الثانية تبدأ بادراكه ، حين يبـــدأ الذهن فى « الوعى » بالمســـافة بين ظهـــور الرغبة وبين اشباعهـــا ، ثم حين يبدأ عمل « الذاكرة » القادرة على استدعاء أحداث سابقـة من « الماضى » الى « الآن » أو « الحاضر » فيدرك الذهن المسافة بين بعضها والبعض ، التى هى نفسها « الزمن » ، وحين يبدأ الوعى فى اكتشاف الشخص ل « ذاته » فيدرك فى اللحظة نفسها أن هذه « الذات » لهـــا عمر أو « تاريخ » فيتجلى للذهن ــ من هذه العمليات الثلاث ــ مفهـــوم « الزمن » المجرد .

وطرحت مدرسة علم النفس اشكالية الزمن ، ومسالة كيفية ادراك الانسان له واستجابته لحقيقة مروره واستحالة استرجاعه ،

من زوايا مختلفة ، تدور كلها حول احتمالين : الأول هو أن ادراك مرور الزمن يعتمد على الحدس ـ كما قال كانط ، والثانى هو انه ـ بالعكس ـ عملية « معرفية » تحتاج الى مؤشرات تدل على « حركة الزمن » وليس على « الزمن » ذاته · وطرحت أيضـــا مسألة علاقة « الذاكرة » بالزمن ـ أو بادراكه على المستوى الشخصى (فأصبح هناك زمان فردى ـ نسبى) ·· طرحت أيضـــا العلاقة بين معرفة التاريخ الاجتماعى ، وبين ادراك الزمان التاريخى (فأصبح هنـــاك معنى اجتمـــاعى للزمن) ·· وهذا غير الزمان الكونى ، المرتبط بمعرفة التاريخ (الفلكى) للكون وهنا يصبح الزمان نسبيا تماما ، اذ أن « الآن » الذى يعيشه من ينظر الى « الشمس » من الأرض ـ مثلا ـ يكون قد مضى عليـه نحو ثمانيـــة دقائق « فى الشمس » نفسها ·· التى يستغرق الضوء المنبعث منهـــا تلك الدقائق فى الوصول الينا ، فنراها « الآن » ·· ولكن بعد ثمانيه دقائق ، فالآن هنا هو « ماض » هناك ·· وبذلك تعود اشكالية الزمان الى الفيزياء مرة أخرى ·

الزنجيـــــة

Negretude

ظهر هذا المصطلح ـ خـــلال الثلاثينات ـ على أيدى المثقفين الأفارقة السود فى فرنسا ٠ وربما كان الشاعر ليوبولد سنجور ـ رئيس السنغال الأول فيما بعد ـ ومعه الشاعر والكاتب المسرحى ايمى سيزير والمفكر السياسى فرانز فانون (من تاهيتى) ، هم أبرز من أعربوا عن المفهوم الرئيسى لهذا المصطلح ، كما كانوا من أهم من ساهموا فى نقده وتعديله أيضـــا ٠ ويشـــــير مصطلح « الزنجية » ـ فى بدايته ـ الى احساس الشعوب الأفريقية السوداء « أو الزنجية » ، خصوصا فى المناطق الناطقة بالفرنسية (غـــرب أفريقيا) ، بأنها ذات ميراث ومصير واحد مشترك ، انتقل أيضا ـ

مع الهجرة القسرية أو التلقائيـــة ـ الى جزر الكاريبي ، وأمريكا الوسطى ، وجنوب الولايات المتحدة . (انظر : الجامعة الأفريقية) .

وكانت الدلالات الأولى للمصطلح ، تشير الى مجرد رفض قيم العصر الاستعماري (التي احتقرت ثقافات أفريقيا الأصلية) وتمجيد الماضي الافريقي بشكل عاطفي ، والحنين الى اتســـاقه ، وتوازن المجتمع الأفريقي القبلي القديم وجماله ، حيث اعتبر مجتمعا قام في تناغم مع الطبيعة ، والتعاطف والبداهة الفطرية ، في تناقض مع أسس المجتمع الأوروبي (الاغريقي الأصـل) القائمة على المنطق والتفكير العقلاني . ولكن النقد الذي قام به ثلاثي سينجور وسيزير وفانون لمفهوم « الزنجية » الأول ، أثبت أنه مفهـــــوم ينطلق من تصورات أوائل الرومانتكيين الفرنسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وأن الثقافات الأفريقية أنتجت فكرا عقليا عمليا يقوم على المنطق ، ومعطيات الحواس مثلما أنتجت جوانبها العاطفية والبدهية . وبين هذا النقد أيضا أن « الزنجيـــــة » أفادت فائـدة عظيمة في تأصيل الثقافة الأفريقية الحديثة ، رغم أنها اضافة بل ذلك بدأت من منطلقات ترفض الحقائق الفكرية المعاصرة ، وتتمسك بصورة عاطفية بالماضي الثقافي الأفريقي .

وكان الفيلسوف جان بول سارتر من أوائل من ســـعوا الى تطوير فكر « الزنجية » في مقدمته المشهورة باسم «أورفيوس الأسود» للمجموعة التي جمعها سنجور من الشعر الأفريقي . وفي السنوات الأخيرة .. تطورت أفكار « الزنجية » تطورا جذريا في ســـعيها للكشف عن روابط الثقافة الأفريقية المختلفة السوداء والعربيـــة وأصولها ، وما تأثرت به من الثقافات الفرعونية والقبطية والاسلامية، وتفاعلها مع الثقافة الغربية منذ القرن السادس عشر .

الشخصية القومية

National Character

شاع هذا المصطلح شيوعا كبيرا فى الأدبيات السياسية والاجتماعية والنفسية ، حتى فى كتب التاريخ ، وعلم الحضارة ، وعلم الاجتماع والحضارة المقارن ، وفى علم الانسان (أنثروبولوجى)، وغيرها خلال القرن العشرين فى الغرب ، وفى العالم الثالث على السواء .

ولقى هذا المصطلح التأييد ، كما لقى الانكار والنقد على السواء ، لأسباب مختلفة علمية أو سياسية . يعتقد أن دى توكفيل ، كان أول من استخدم هذا المصطلح فى كتابه : « الديمقراطية فى أمريكا » عام ١٨٣٥ . ولكن يعتقد أيضا أن المفكرين الألمان سبقوا دى توكفيل الى صياغة هذا المصطلح ، أو الى ما يشبهه ، من خلال

بحثهم عن الأسس الثابتة ، كملامح نفسية وثقافية ، تجمع بين أفراد « الأمة » الألمانية ، وتميزهم عن غيرهم على اختـــلاف أوضاعهـــم الاجتماعية ، أو انتماءاتهم الاقليمية ٠

ومع ذلك ٠٠ فان كتب التراث العربي ــ خاصة ــ كتب الأدب والتاريخ والقصص ، تحفظ لنا محاولات مبكرة ، لتحديد الخصائص المميزة للعرب نفسيا وثقافيا وسلوكيا فى مواجهة الخصائص المماثلة المميزة للروم (البيزنطيين) ، أو الفرس ، أو الزنوج ، أو الهنود ٠٠ وبالاضافة الى هذه الخصائص المميزة نفسيا وثقافيا وسلوكيا للأمة الواحدة عن غيرها من الأمم ٠٠ فقد أضاف علم الاجتماع الحديث ــ وبوجه خاص منذ دراسة أرنست باركر عام ١٩٢٧ عن الشخصية القومية ، ثم دراسة روث بينيدكت عام ١٩٤٦ باســـم « زهـرة الكريزانتيم والسيف » حول الشخصية اليابانية ــ الى الخصائص المميزة للأمم ، المؤسسات والبنى الاجتماعية الخاصة (مثل : شكل وأسلوب بناء وممارسة عمل المؤسسات الدينيـــة والعســكرية ، والادارية ٠٠ الخ) ، وأضاف أيضا أسلوب الأمم فى بناء وممارسة علاقاتها بالآخرين ٠

ومع ذلك ٠٠ فقد عمدت فروع مهمة من علم الاجتماع ، وعلم النفس الجمعى الحديثين الى اكتشــاف الجوانب المقابلة من نفس مفهوم الشخصية القومية ، مثل مفهـــوم الشخصية الطبقية الكامنة فى اطار الشخصية القومية ، وهو ماركز عليه الماركسيون التقليديون قبل تأثرهم بفكرة ماكس فيبر عن « النفسية الاجتماعية » ، ومثل مفهوم الشخصية الطائفية التى ركز عليها علماء اجتماع أمريكيون وفرنسيون واسرائيليون ، ويشير هؤلاء فى نقدهم لمفهوم الشخصية القومية الى غموض مفهـــوم « الأمة » ذاته ، على أســـاس أنه ليس ضروريا أن تكون الأمة الواحدة مجتمعا واحـدا ، أو منطقـة ثقافية

واحدة ، أو دولة موحدة سـسياسيا ٠ وعلى أساس أن المجتمعات الصناعية الحديثة المتفتحة على العـالم ، لاتتمتع بوحدة متماسكة ثقافيا ٠ ويؤكد تيار آخر أنه ليس ضروريا أن تكون « الشخصية القومية » ذات نمـوذج متجمد عبر التاريخ كله ، وأن ثبـات الخصائص المميزة للأمة هو ثبات نسبى ، وأن التنوع فى اطارها الوأخذ والتطور فى خطها المتماسك ، هو الأقرب لطبائع الأشياء ٠

والحقيقة أن شـعوبا كثيرة بدأت التعبير عن احساسـها باختلافها وتمايزها عن الشعوب الأخرى ، بوضع الشعوب المختلفة فى وضع دونى ، فاليهود اعتبروا الآخـرين أغيـارا ، ووصف الاغريق ، ثم الرومان كل الآخرين بأنهم برابرة ، وشاركهم فى ذلك الصينيون والفرس ، واكتفى الهنود بوصفهم للآخرين بأنهم أغراب٠ وكان ذلك فى ظل ثقافات ، قامـت على الاسـتعلاء العنصرى على الآخرين ، أو على الخوف منهم والاكتفاء بالذات ٠

وأخذ المفكرون والمؤرخون المسلمون العرب من أسلافهم ، ومن الفكر السياسى اليونانى منهج التمييز بين الأمم ، ولكن تراثهم ــ حتى ابن خلدون على الأقل ــ يوضح أنهم أقاموا التمايز على أساس نوع الحياة بدوية أو حضارية ، ونوع الثقافة ، ومستوى الانتـاج الحضارى المادى كما فعـل ابن صـاعد الأندلسى فى كتـابه : « طبقات الأمم » ، وكان هذا هو اتجاه المسعودى ، ثم ابن اياس فى وصفهم حتى للغزاة المغول ــ الوثنيين ــ ثم الأتراك المسلمين ، وكذلك فعل الجبرتى ازاء الفرنسيين بعـد ابن اياس بنحـو خمسة قرون ٠ ولكن دراسة الشخصية القومية بالمعنى الحديث ــ فى القرن العشرين ــ اعتمدت على علمين حديثين ، همـا : فلسفة التأريخ والتاريخ الاجتماعى من ناحية ، وعلم النفس الاجتمـاعى والشخصية الفردية من ناحية ثانية ٠

وشهدت القرون ال ١٧ ، ١٨ ، ١٩ تناميا فى هذه الدراسات ـ قبل العلمية ـ ثم المزودة بمناهج علمية ، دون نظرة علمية حقيقية فى أوربا ، وقد قامت هذه الدراسات على البحث عن مميزات وخصائص كل أمة ، فى نوع سلوكها وطريقتها الغالبة فى التفكير ، وعلاقة لغتها وثقافتهـا السائدة بمستوى تطورها الحضارى والانتاجى · ولكن هذه المناهج والدراسات ·· ظلت مقصورة فى التطبيق على الأمم الغربية وشخصياتها القومية ·

أما نظرة الدراسات الغربية للشخصيات القومية لأمم الشرق ، فقد ظلت قائمة على المواقف الموروثة من العصـور الوسـطى ، وتعصباتها الدينية والعرقية والثقافية ، وان أضيفت اليها دوافع المصالح الجديدة ، التى توارت وراء المناهج نفسها أو حاولت ذلك ·

ومع هذا فيمكن القول بأن الألمان ومفكرى شعوب وسط اوروبا التى قهرها الروس والنمساويون ، وضعوا أسس مناهج موضوعية لدراسة وتحديد ملامح الشخصية القومية : وعلى رأسـها معايير تداخل اللغة والثقافة ، وأنماط السلوك ، وأنواع العمل الانتاجى ، وعلاقات وعادات العمل ، والروابط الاجتماعية ·

والحقيقة أن المدرسة البنيوية التى انطلقت على أيدى مفكرين من الألمان والفرنسيين ، وعلى أساس دراسة العلاقات بين الأنظمة الاجتماعية ، كعلاقات القرابة والأسرة ، وبين الأساطير واللغـة والرموز الاجتماعية ، الحقيقة أن هذه المدرسة لعبت دورا مهما فى تطوير دراسة وتاسيس نظريات « واقعية » عن الشخصية القومية ·

وكانت بداية التطبيق الناجح لهذه المعايير وبدافع نفعى واضح ، هو ما قام به الأمريكيون فى اليابان عقب الحرب العالمية الثانية ، ولكن بعض علماء الغرب عادوا فى الخمسينات وما بعدها يشككون فى هذه المعايير ، وينتقدونها على أساس ، أنها تصلح فقط لتوصيف مجتمعات بدائية صغيرة ، لا مجتمعات ضخمة ومتطورة ومفتوحة ، وعلى أساس ضرورة الفصل بين العوامل الاجتماعية ، والعوامل السيكولوجية فى تكوين هذه الشخصية ٠

شـــعبي

Pop-Popular

ظهر هذا المصطلح ـ فى اطار الثقافة الغربية أولا ـ منذ أوائل الخمسينات ، لكى يشير الى أنواع بعينها من فنون الغناء والموسيقى والرسم والشعر ، تستخدم عناصر رمزية أو جماليـة ـ بعينها ـ استخداما محسوبا لضمان شيوعها بين الجماهير ، وبوجه خاص بين الشباب ٠

ومن المنطقى بالطبع أن كل ثقافة مركبة كبرى ، لابد أن تنتج فنونها الشعبية ، التى تشيع بين جماهير العـــامة ، وتستخدم فى الاحتفالات والتجمعات الاحتفالية والشعائرية ، وفى ليالى السمر وغـــيرها : غير أن الجديد كان التخطيط المدروس لانتـــاج هذه

الفنون ، وترويجها من وجهة نظر تجارية ، رغم أن الاستخدام نفسه لم يكن تجاريا • ورغم أن المصطلح نشأ وتبلور فى الجزء الأنجلو سكسونى من الغرب (بريطانيا وأمريكا الشمالية) •• فان التعبير الألمانى Volkstunlich ، ومن التعبير الفرنسى Populaire ثم استوردته كل الثقافات الأخرى المرتبطة بالثقافة الغربية من اليابان الى أمريكا اللاتينية وشرق أوروبا ، حيث دخل مجالات التعليم والعمل جيل « أطفال الحرب الثانية » وخابت آمالهم فى وعود الجيل السابق ، وبدأ انفصالهم عن ذلك الجيل وتقاليده ، وبدأ انفصالهم بالتالى عن التراث الجليل لثقافاتهم نفسها • انها نفس الفترة التى ظهر فيها مسرح الغضب والعبث •• الخ • تجلت هذه الفنون الشعبية الحديثة فى موسيقى البوب التى تنسب الى الغرب الأمريكى فى القرن الماضى (وأصولها أسكتلندية وأيرلندية وجرمانية واسكندنافية) وفى توتر ايقاعات موسيقى العشرينات (عصر الأزمة الكبرى) وساعدها اختراع الجيتار الكهربائى ، الذى ساعد الفرق المحدودة العدد على اصدار ضوضاء صوتية صاخبة ، واختراع جهاز الترانزستور المحمول • ومع ظهور المغنى الامريكى ، بريسلى ، ثم فرق البيتلز والرولينج ستونز فى بريطانيا •• بدا الأمر كأنما الثقافة الغربية تعيش مرحلة ثورة اجتماعية ثقافية شاملة ، خاصة مع انتشار مسرح العبث والغضب ومع ظهور « شعر » أو « قصائد الجاز » السهلة والاثارية ، والمليئة بالحنين للصدق وللطبيعة (فى مدارس شعراء ليفربول) ، ووصل الأمر الى الرواية ـ بظهور رواية « اللارواية » ، والى السينما ظهور الموجة الجديدة ، حيث يغلب الموقف النقدى واللامبالى ، وعدم الاهتمام بالأحداث الكبرى ، انما بالوقائع العادية الناتجة ـ فى حياة البشر العاديين ـ من تلك الأحداث الكبرى ، التى لم يكن لهم رأى فيها ، ثم انتقال التأثير الى الفن التشكيلى ، الذى يبرز بقوة فى زخارف الملابس والموتوسيكلات والسيارات ، ثم فى أنواع من

المباني وأثاث المنازل ، ثم في أنواع المنتجات الفنيـــة الشعبيـة كمسلسلات التليفزيون ، والعروض المسرحية الجيدة في الحانات ، وقاعات الرقص وفي الشوارع .

وعلى المستوى النظرى .. اكتشف النقاد تأثير هذه الموجات على الأدب والدراما والسينما في شكل الواقعية الجديدة ، وارتباطها بظهور أشكال للتعبير الفنى ، تسعى لاعادة انتاج التراث الثقافى البدائى وتراث العصور الوسطى ، من خلال رؤية نقدية وقومية أيضا ، للثقافات الرسمية السائدة .

الشـــكلية

Formalism

فى الفلســفة لم تتمكن هــذه النزعة من نزعات التحليــل الفلسفى ، من أن تتحول الى مذهب متكامل ، رغم أن اسمها تحول الى واحد من أخطر مصطلحات الفكر الحديث فى التحليل الاجتماعى والنفسى ، وفى علم النقد الأدبى ، والتحليل التاريخى ٠

انها النزعة التى استمدتها فلسفة ايمانويل كانط الثنائية من فكرة أفلاطون ، عن علاقة الشكل بالمضمون (أو المبنى والمعنى بتعبير الفلاسفة العرب) ، وتحولت عند كانط الى تصور تأملى عن

ثبات الأشكال ، مع تغيير المضامين أو العكس ، حيث يثبت المعنى وتتغير الأشـــكال ٠

وكانت فلسفة هيجل الجدلية انتفاضة على هذا التصور من ناحية ، كما كان تحليل الموسوعيين الفرنسيين رفضا ــ في جوهره ــ لفكرة ثبات أي من طرفي معـادلة الوجـود ٠ ولكن الظاهراتيـة والوجودية منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن قطعتا الطريق على تطور النزعة الشكلية الى مذهب كامل ، وأصبحت « الشكلية »ــ كمصطلح ــ تعبيرا عن محـــاولة فهم الجوهر بتحليـــل مظهره : الدخول الى المعنى من أبواب مبناه ، حيث لايمكن الفصل بين الجلد والجسم ، ولا بين محيط الدائرة وتجسدها العياني ٠

وفي الفن ترجمها الأكاديميون في كل من المشرق والمغـــرب العربي بـ « الشكلانية » ، وبهذه الترجمة ٠٠ ذاعت مؤخرا ٠ انه مصطلح يشير الى احدى المدارس الجمالية النظرية ــ في الفن ــ الكثيرة التي تطورت في أوروبا منذ أوائل القرن ٠ وقد تطورت « الشكلية » على أيدي « جمعية دراسة اللغة الأدبيـة » الروسية ، التي أسسها فيكتور شكلوفسكي عام ١٩١٧ ٠

وتتلخص أفكارها في القول بأن الفـن هو الأســـــلوب ، والأسلوب هو التناسق المعيـــاري ، وهو التكنيك ، وهو الصنعة الفنية ، وأن التكنيك ليس مجرد طريقة صياغة العمـــل الفني ، وانما هو مساو لقدر العمليات التي استخدمت لصنعه على حد قول شكلوفسكي في كتابه « نظرية النثر » ، وقد شـاركه في صياغة نظرية الشكلانية كل من جيرموفسكي وايخنباوم وجروسمان ٠

وقد ازدهرت هذه المدرســـة في وطنهـــا الأول (روســيا السوفيتية) حتى عام ١٩٢٧ ، حين بدت ملائمة للأيديولوجيـــة الماركسية بنظرتها للفنان ، باعتباره « حرفيا » صنعته الكلمات ،

أى « عاملا » ينتج كلاما مصاغا فى « شكل » ، يعكس شكل الواقع الخــارجى . ولــكن الأيديولوجيين السوفيت عــادوا فتشككوا فيما اعتبروه نزعة ارستقراطية ، أو متعالية على الواقع فى المدرسة الشكلية ، وتم تشتيت الجماعة وأصابها الانحلال ، ولكن تاثير هذه المدرسة انتشر فى الغرب ، والتقى بأفكار مماثلة عند ادجار آلان بو فى الشعر ، وهنرى جيمس فى الرواية ، وسانتايانا فى الفلسفة ، وتلميذه اليوت فى كل من نظرية النقد والشعر والدراما ، وفيما أصبح يعرف بعد ذلك باسم « النقد الجديد » أو النقد الشكلى الجمالى ، الذى عثر لنفســـه على جذور تصاحب « الشكلانيـــة الروسية » عند اللغويين والبنيويين ، وحتى عند الماركسيين الجدد فى فرنسا وألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة ، وكثير منهـــم من أصل روسى أو بلغارى .

ولكن للنزعة الشكلية وجود أيضا فى علوم اساسية أخرى ، كالرياضة ، حيث رأى هيلبرت (١٨٦٢ ــ ١٩٤٣) واتبـــاعه ، استنادا الى منطق ارسطو الشكلى القديم أن الأســـاس الضرورى الوحيد للرياضــيات ، هو « تشكيلهـــا » الصحيح بالبرهان على التماسك الداخلى للصيغة المطروحة ، وفى علم الاجتماع .. حيث رأى جورج سيمل فى بداية القرن العشرين أن أهم ما ينجزه هذا العلم ، هو تحليل شكل العلاقات الاجتماعية ، والمقارنة بين مجتمعات تتماثل أشكال علاقاتها الاجتماعية ، بينما تعيش مراحل أو ثقافات مختلفـــة .

شــيئية

Chosism

احد المصطلحات الرئيســية التى ابتكرها الأدب الفرنسى المعاصر ونقده الفرنسى أيضا من الخمسينيات ، وخاصة مع موجة : « الرواية الجديدة » التى تزعمها الروائى الفرنسى آلان روب جرييه. ولم يكن جرييه نفسه هو الذى صاغ المصطلح رغم كتاباته النظرية العديدة والمشهورة ، وحتى فى كتابه المشهور « من أجــل رواية جديدة » الذى ترجم فى مصر الى العربيــة بعنوان : نحو رواية جديدة . ولكن صـــاغ المصطلح ــ فى أحد الآراء الناقد الفرنسى الكبير رولان بارت ، وفى رأى آخر الناقدة وعالمة اللغة وفيلسوفة

العالم جوليان كريستيفا ، وان كان الكثيرون يعتقدون ان سيمون دى بوفوار هى أول من استخدم المصطلح فى روايتها : المثقفون ٠

و « الشيئية » بشكل عام هى نزعة الاهتمام بالأشياء (التافهة عادة) التى تحيط بالناس ، أو بالشخصيات الفنية التى يرسمها الاديب ، دون اهتمام حقيقى بانسانية هذه الشخصيات ، ولكن مع تطور الفلسفة الكامنة وراء هذا الاهتمام ، شرع الأدباء يرسمون الشخصيات الانسانية نفسها بالطريقة ذاتها ، اى بوصفهم أشياء فيما أصبح يعرف ب « تشيؤ » الانسان ، أو تحول الانسان الى مجرد : شىء أو أحد العناصر الجامدة فى البيئة ، مفعول به دائما وليس فاعلا أبدا ٠

بدات نزعة الشيئية مع ظهور موجة الرواية الجديدة فى فرنسا مع نهاية الخمسينيات تقريبا (وخصوصا فى كتابات آلان روب جرييه) وتمثلت فى البداية فى الاسراف فى وصف (أو رسم) تفاصيل الأشياء الجامدة فى البيئة المحيطة بالشخصيات الانسانية — كوصف جرييه لثمرة طماطم ، أو علبة سيجار — وذلك دون وجود رابط فنى بين الشىء الموصوف بدقة شديدة واسراف مستفيض ، وبين الحدث الدرامى او الشخصية الفنية ، اذ يكتسب الشىء أهميته من اهتمام الأديب به — فى حد ذاته — وليس من علاقة الشىء بالحدث ولا بالشخصية فى القصة ، وتطور هذا المفهوم فى قصص هيلد سهايمر الألمانى ، وفى الدرامات المسرحية لكل من دورينمات السويسرى ويونسكو الرومانى الأصل الفرنسى الجنسية واللغة ، فيما أصبح جزءا من المنظور العام — الفلسفى — لموقف العبث (اللامعقول) وتمثل التطور فى تحويل البشر أنفسهم أو الشخصية الانسانية (الفنية) الى شىء :

مثـــل السيدة المنتقمة في مسرحيـــة دورينمات . الزيارة » التي تكتشف ان معظم أعضاء جسدها صناعية ٠٠ بينما يتحول الرجل الذي يخنها ـ وتريد الانتقام منه ـ الى « كم مهمل » تسعى البلدة الى التخلص منه » كشيء » ضـــار زائد عن الحاجـــة ٠ ولكن يونيسكو وصل الى درجة وضع الشخصيات في صناديق القمامة ٠ وكان هذا التصور نابعاً من فلسفات نقـــد المجتمع الغربي التي ترى أن هذا المجتمع يقضي على انسانيـــة البشر ، وقد أثـــر هذا المنظور ـ ونفس التكنيك على عدد لايستهان به من الأدباء العـــرب منذ منتصف الستينيات ٠ ربما كان أشـــهرهم ، بهاء طاهر وابراهيم اصلان في القصة ، وميخائيل رومان ومحمود دياب في بعض مسرحياتهما ، وصنع الله ابراهيم في الرواية ٠

ولكن رولان بارت رفع معنى المصطلح الى افق فلسفي أكبر ، حين قال ان الشيئية تعني تحويل الشخصية الانسانيـــة نفســها (في الأدب) الى « شيء » من أشـــياء العالم الاجتماعي الحديث ، بسبب هيمنة هذا العالم الاصطناعي أو المصطنع على الانســـان ، الذي تحول من أفراد متمايزين ومختلفين (لكل منهـــم شخصيته وسماته) الى أنماط متشابهين ، مكررين ، ليست لهم شخصيات ، وانما لهم ملامح نفسية وفكرية متشابهة ومكررة ، يختـــارون نفس الاشياء ويسلكون بطريقة واحدة ، ولا يفكرون وانما افكارهم ردود أفعال وتلبية لأوامر لا يعرفون مصدرها ، كالدمى ذات الخيوط في مسرح العرائس ٠

الصدمة الثقافية

Culture Shock

الأزمة الفكرية ـ النفسية ـ التى يفترض أن يعانيهـــا من يجدون أنفسهم فى وسط ، أو فى مواجهة ثقافة غربية ، وقد تكون المواجهة تلقائية ، مثل تلك التى عبر عنها كثيرون من الرحـــالة ورجال الارساليات التبشيرية الغربيون منذ القرن السابع عشر على الأقل ، وقد تكون مواجهة قسرية ، مثل تلك التى واجهتها شعوب الشرق ، والجنوب ، حين فوجئت بجيوش الغـــرب ، وموظفيـــه ، وتجاره يغزونها ويقيمون « ضواحى » ثقافية غربيـــة ، وسط الثقافات المستقرة القديمة (وقد عبر مؤرخنا عبد الرحمن الجبرتى عن مثل هذه الصدمة ـ بصـــورة رائعـــة ـ فى تاريخـــه للحملة الفرنسية ، وتحدث فى البـــداية مذهولا ومصـــدوما فعلا : ثم بدأ

حديثه يأخذ طابع الانبهار ، ثم أخذ طابعا نقديا وموضوعيا مع مرور الوقت) .

وفى المقابل .. فان كتب الرحالة والمبشرين (وعليها اعتمد علماء كبار مثل ماركس فى كتابه عن نمط الانتاج الآسيوى ، أو فريزر فى كتابه عن ديانات الانسان البدائى : القوس الذهبية) تعكس هذه الصدمة ، التى يعيشها « الغازى » حينما تحاصره الثقافة الغربية ، وهنا نجد التعبير عن الازدراء ، أو التعالى أو الرغبة فى تأكيد التفوق والانفصال أو الاتجاه الى تعميم أحكام مستمدة من ثقافة الكاتب المنتمى الى الثقافة الغازية ، ومن تاريخها ، على الثقافة المغزوة ، التى تتحول الى « موضوع » ل : « ذات » الثقافة الغازية . (ويقول بعض علماء تاريخ التحليل النفسى ان أمراضا نفسية كثيرة ، من السادية ــ التلذذ بتعذيب الآخرين أو الرغبة فى تحويلهم الى أشياء وموضوعات للاستهلاك أو للدراسة ــ الى هوس النظافة ، تنتج كثيرا فى مثل هذا الموضع) .

ورغم أن المصطلح قليلا ما يستخدمه علماء الانثروبولوجيا أو علماء الاجتماع ــ الا فى السنوات الأخيرة ــ ورغم انه مصطلح روجه كتاب كتب الرحلات والصحفيون أساسا ــ خصوصا فى تحقيقات الرحلات وفى الكتابات الفكاهية ــ فان سوروكين (أحد أعلام علم الاجتماع الأمريكى الأوائل) يعتقد فى قدرة هذا المصطلح على التعبير « العلمى » عن أوضاع اجتماعية وانسانية حقيقية وحساسة تدرسها عدة علوم ، أو نظم علمية « حديثة » ولم يتحرج كثيرون من علماء الاجتماع والمؤرخين العرب من استخدام نفس المصطلح بنفس المعانى التى حددناها هنا ؟

الصفوة ـ النخبة

Elite

شاع استخدام هذا المصطلح فى كثير من الكتابات الاجتماعية أو السياسية العربية الحديثة ، خاصة منذ انشغلت بعض هذه الكتابات بتحليل أوضاع بعض النظم السياسية أو تركيبها • ويمكن القول بأن المعنى المباشر لكلمة الصفوة ، أو النخبة فى السياق الاجتماعى ، وهو مجموعة مترابطة ، محدودة العدد من الأفراد داخل المجتمع المعين ، يحصلون على اعتراف اجتماعى بتميزهم فى هذا المجتمع ، فيؤثرون أو يسيطرون على كل ـ أو بعض ـ القطاعات الأخرى فى المجتمع •

ويختلف « مفهوم » النخبـــة أو الصفوة المتميزة والمسيطرة اجتماعيا عن مفهوم « الطبقة » الماركسى اختلافا جذريا ، من حيث أن الصفوة أو النخبة ، رغم انغلاقها على نفسها نسبيا ٠٠ فانهـــا لابد أن تظل مفتوحة الأبواب أمام من يتفوقون (ماديا ، علميـا ، بيروقراطيا ، ٠٠ الخ) من أبناء « غير الصفوة » ، لكى تستقطبهم فى صفوفها ، حتى تضمن تجدد « دماء » الصفوة من ناحية ، لكى تبقى جديرة باسمها ووضعها المتميز ، ولكى تضمن استمرار فعالية تأثيرها وسيطرتها من ناحية أخرى ٠ أما الطبقة فى المفهوم الماركسى (أى الطبقة المسيطرة أو الحاكمة) ٠٠ فتعنى جماعة « مغلقة » بحكم تراثها العرقى أو المادى ، وترابط مصالحها ، مما يعنى الاستقطاب الكامل بين طبقات حاكمة وأخرى محكومة ، بالاضافة الى أن نظرية الصفوة لاتركز على العامل الاقتصادى وحده فى تكوين الجمـاعة المسيطرة ، مثلما تركز النظرية الماركسية ٠

ورغم أن نظرية الصفوة بدأت عند مفكرين سياسيين ، مثل : باريتو وموسكا وميتشليو باعتبارها نقدا للنظـــام الديمقراطى ، ودعوة الى تسليم السلطة فى أى مجتمع للخبراء وحدهم ٠٠ فقد أمكن لمفكرين أحدث عهـدا (مثل : شومبيتر ــ وآرون ــ وهنز وغيرهم) أن يحققوا نوعا من التوفيق بين مفهوم الصفوة ، وبين الديمقراطية من خـــلال تأكيـدهم على أن الصفوة ــ فى المجتمع الديمقراطى ــ ضرورة من ناحية ، لكفالة حسن ادارته وغير متناقضة مع الديمقراطية من ناحية أخرى ، بحكم أن النخبة ليست مترابطة بسبب ترابط مصالحها الاقتصادية ، وانمـــا هى جمـاعة مفتوحة (يتاح لمن يتفوق بمعاييرها أن يلتحق بها) كما أنها جماعة روابطها ذات طابع فكرى واجتماعى فى وقت واحد : وأضـــاف آرون أن الديمقراطية الحزبية ، تتضمن التنافس بين أكثر من نخبة واحدة فى المجتمع الواحد ، تتأثر كل منهـا بمن ليسوا أعضـاء فى أى نخبة مؤثرة ٠

الطقـــوس

Rites

الطقوس ـ ومفردها : طقس ـ الذى يشبه فى مكوناته قصيدة الشـــعر النموذجية : مجموعة منظمة ، مركزة ، وموجزة ، من الرموز ، فى الاتجاه المحدد ، الذى أراده من يؤدى الطقس ، أو ينظم القصـــيدة ٠

والطقوس مثل الخرافة تسمح للانسان فى اطار ثقافى ـ اجتماعى ـ معين ، بان يكتشف ، وان يدرك ، وأن يقيم العلاقات بين ذاته وبين أشياء أخرى فى الكون أو الطبيعة أو المجتمع ، وذلك من خلال أفعال محددة ، تكتسب بالطقس نفسه معنى مجازيا ، كما

تعتمد أحيانا كثيرة على تشبيه من يمارس الطقس بالشيء الذى يوجه الطقس اليه ، أو تشبه بشيء آخر ، يرتبط بالهدف من ممارسة الطقس نفسه · ان البدائى يرتدى قناعا يشبه رأس الحيوان الذى يخافه ، أو يريد صيده ، لكى يرقص رقصة ، تعنى ارهاب الحيوان المخيف أو استرضاءه ، أو اغواءه على الوقوع فى الفخ ، والبدائى بذلك يعتقد أن « رقصته » بالقناع — وهى الطقس — ستؤدى حتما الى تحقيق الهدف الذى يمارس الطقس لأجله · والمرأة فى أثناء دورتها الشـــهرية قد ترغم على الاختفاء أو عدم ملامسة الأرض المزروعة أو الحيوانات الحبلى ، أو العكس ، مرتدية ألوانا معينة ، ترغم على ارتدائها ، وهى مقتنعة بان « طقوسها » هذه ستؤدى الى زيادة الخصوبة ، أو تجنيب قبيلتها الشرور ·

ولكن أشهر الطقوس التى درسها الأنثروبولوجيون ، هى « طقوس التحول » ، تحول الأفراد مثلا من الطفولة الى البلوغ ، أو من الشيخوخة الى الموت ، أو تحول الطبيعة من الشتاء الى الربيع، أو تحول الزمان من عام الى آخر ، أو الشمس والقمر أو الكواكب من برج الى برج ·· فهذه الطقوس — طقوس التحول أو : العبود — ارتبطت بالديانات البدائية فى محاولة الانسان لفهم تحولات حياته والطبيعة من حوله ، ومحاولته التأثير عليها ، واستجلاب رضائها وخيرها ، أو تجنب سخطها وشرها · درسها جون بريانى فى كتابه : « ثقافات أخرى » عام ١٩٦٤ ، بعد أن حددها أرنولد فان جينيب ·· ويقول بريانى ان طقوس التحول تكاد تكون أحد الأسس الرئيسية لتمايز الثقافات أو نماذجها ، بالاضـــافة الى اللغة ، والتركيب الاجتماعى ، والظروف الطبيعية ·

الطليعـــه

Avant-Guarde

قد يكون هذا المصطلح هو أشهر مصطلحات النقد الادبى والفنى الحديث (فى الأدب ، والدراما ، والفن المسرحى كما فى الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص) ، وربما يكون أكثرها ـ فى الوقت نفسه ـ غموضا وبعدا عن التعبير المباشر عن دلالته ٠٠ ومن الواضح أنه ـ بمعناه الحرفى ـ كان مصطلحا عسكريا ، يشير الى مقدمة الجيش أو طليعته ، ولكن فى تطبيقه على الفن والأدب ، يشير الى معانى : الاكتشـــاف وشق طرق وأســـاليب التعبير ، وأنواع التجـــارب الوجدانية والفكرية الجديدة ، والابتكار ، والتجديد

بما يدل على ايجاد شيء جديد (في الأساليب ، أو المضامين ، أو كليهما معا) يسبق عصره / ثوري يفتح أبواب عصر جديد . وربما يكون أول من استخدمه في مجال الأدب والفن هو الناقد ومؤرخ الفن الفرنسي جابرييل ديزيريه لافيردن في كتاب ، أصدره عام ١٨٤٥ بعنوان : « حول رسالة الفن ودور الفنانين » .

وفيه كتب يقول : « ان الفن ، وهو تعبير عن مجتمع ، يظهر في أعلى ذراه ، أكثر الاتجاهات الاجتماعية تقدما : انه السابق المتقدم ، والكاشف البصير ، ولذلك .. فلكي نعرف ان كان الفن يحقق بجدارة رسالته الحقة ، بوصفه باعثا للجديد ومعلما ، وان كان الفنان ينتمي حقا الى الطليعة .. فان المرء لابد أن يعرف الى أين تمضي الانسانية ، وما مصير الجنس البشري .. » .

وفي عام ١٨٧٨ .. أصدر الفوضوي الروسي باكونين ، مجلة أطلق عليها اسم « الطليعة » ، ولم تستمر الا قليلا ، ولكن الشاعر بودلير الذي أصبح يعتبر طليعيا ، كان يخنقه هذا التعبير ، وكان يفضل عليه تعبير « الفن المقاتل »و« الفنان المقاتل».. Militante ، وان كان يتحدث — دائما — عن الكتاب المتطرفين سياسيا . وبالتدريج حل المدلول الفني الأدبي للمصطلح محل المدلول السياسي والاجتماعي .

العبث

Absurdism

فى عام ١٩٤٢ .. أوضح الكاتب الفرنسى الراحل البير كامو فى كتابه : « أسطورة سيزيف » الأسس الفلسفية للعبث بقوله ان الكون يخلو من المنطق ، وانه : « لا معقول » ، وانه ليس ثمة معنى لبعض الكلمات الأساسية مثل « الخطيئة » . ورغم تعديله لموقفه بعد ذلك .. فان « العبث » بمفهومه الحديث ينسب فى أصله اليـــه .

ولكن سارتر كان أول من استخدم لفظ absurd فى وصف الكون ، فى العصر الحديث ، رغم أن الرومانى ترتوليان ، استخدمه منذ القرن الثالث بقوله : أنا أؤمن ، لأن من العبث ألا أفعل . وكان الاحساس بعبثية الحياة أو لا منطقية الكون قد شرع يسود

الآداب الغربية منذ حروب القرن الماضي (الحرب الأهلية الأمريكية، الحرب الفرنسية البروسية) . ولكن فظائع الحرب العالمية الأولى، ونزعات السيريالية والدادية ، ومواقف الكتاب الأمريكيين من الجيل الضائع (هيمنجواى) خصوصا ، والشـــعراء الفرنســـيين فى العشرينات ، بعد انهيار الحلم بالحرية والعقلانية والعدل والمنطق، جعلوا لمفهوم العبث الفلسفي وظيفة مؤثرة فى الأدب ، خاصة مع دخول هذا المفهوم على اللغة ، حيث اصبحت مسالة التعبير اللغوى عن معان محددة فى التخاطب العادى بين البشر مسألة غير يقينية ، على أساس وجود مسافة لا يمكن اجتيازها بين ما يقصده أى انسان من التعبير ذاته وبين ما يقصده انسان آخر .

ورغم أن عبثية أو استحالة تبادل التعبير اللغوى عن المعانى دخلت على الشعر والرواية والقصة ، منذ أواخر الأربعينات على الأقل ، وأضافت أبنية فنية جديدة وغير منطقية ، مســـتفيدة من السيريالية الفرنسية والتعبيرية الألمانية .. فان انطباق مفهوم عبثية التعبير اللغوى على « الحوار اللغوى » بين البشر ، أفسح للعبث مجالا كبيرا فى المسرح . ومنذ نهاية الخمسينات تقريبا ، ومع ما حققته مسرحية يوجين أونيسكو (الرومانى المولد الفرنسى الاقامة والكتابة) المعروفة : المغنية الصلعاء ، ارتبط مفهوم العبث فنيا بالمسرح ، وفلسفيا بالوجودية المعاصرة (القول بأن الكون والتاريخ والجهد الانسانى وأعمال الانسان كلها : لا معنى لها ، بسبب الموت على الصعيد الكونى الميتافيزيقى من ناحية ، وبسبب استحالة تفاهم البشر على الصعيد الاجتماعى من ناحية أخرى) .

واليوم يبدو مسرح العبث والفلسفة العبثية كأنها موضـــة شاذة ، أو « صرعة » راجت فى مرحلة استثنائية من تطور أحد تيارات الثقافة الحديثة فى الغرب ، ثم « ذابت » فى تيار التاريخ نفسه ، حتى الآن ، على الأقل .

عدميـــة

Nihilism

ابتكر الروائى الروسى ايفان تورجنيف هذه الكلمة ، ليصف بها ـ فى روايته : آباء وأبناء (١٨٦١) ـ تيارا معينا من تيارات المثقفين الروس المتطرفين فى القرن الماضى ، الذين ساءهم بطء حركة الاصلاح الاجتماعى والسياسى ، وسيطر عليهم اليأس من أى اصلاح ، فكفروا بأى عقيدة أو فكر ، وسيطر عليهم القنوط من أن يستطيع أى شىء أن يمنح الانسان أملا فى المستقبل ، فتمردوا على كل المؤسسات ـ بما فيها مؤسسات المعارضة ـ وتنكروا لمبادىء الليبرالية ، التى سادت بينهم فى الجيل السابق ، واعتقدوا بأنه لابد من تدمير البناء الاجتماعى والســياسى ، وحتى المؤسسات

الدينية تدميرا كاملا ، وان هذا الهدف يبرر استخدام أية وسيلة لتحقيقه ٠

وفي الرواية ٠٠ رسم تورجنيف بطله « بازاروف » ، باعتباره غير مؤمن بأية عقيدة ، ورافضا الانتماء لأية مؤسسة : لا الأسرة ولا الدولة ، ولا الكنيسة ، أو الدين ، ولا أى مؤسسة سياسية أو اجتماعية ، كما أنه عاجز عن الحب نفسه ، عجزا أخلاقيا ونفسيا، والمفترض أن بازاروف يرمز الى المفكر الرئيسي للحركة آنذاك ــ بيزاريف ــ كما رسم الروائي دستويفسكى فى روايته : المسوسون « أو الشياطين » شخصية مفكر من الجيل التالى من العدميين ، هو سيرجى ناشييف ٠

ومن الغريب أن « العدميين » ، وافقوا على الطريقة ، التى قدمهم بها الأدب الروسى ، الذى أدانهم بشدة ، واعتبرهم معادين للمجتمع كله ، وليس لنظام اجتماعى أو سياسى بعينه ٠

وقد ظهرت تيارات من « العدمية » وسط الدوائر المختلفة للتطرف الأوربى : دينية أحيانا ، وفنية أحيانا ، وسياسية أحيانا أخرى ، ولكن تطور الفكر الاجتماعى « الملتزم » دينيا أو فنيا أو سياسيا ، أدى الى تصفية العدمية القديمة ، التى حاولت ان تغتصب لنفسها وضع وصفة الحركة الثورية فى كل مجال تحركت فيه ٠

وفى الثلاثينات وصف الانقلاب النازى فى المانيا بأنه « الانقلاب العدمى » بسبب ادانته لكل مؤسسات وقيم المجتمع « القديم » وسعيه الى هدمها ، وفى السبعينيات ٠٠ وصف الارهابيون الأوربيون من اليمين ومن اليسار بأنهم عدميون ، على

اساس أن العدميين القدامى دعوا الى استخدام العنف ضد المجتمع ·
وعلى اساس أن الارهابيين فى العصر الحديث اعتقدوا ان العنف
وحده هو الذى يمكن أن يفتح الطريق الى مستقبل غامض ، وان
المطلوب هو مجرد تدمير الأوضاع الراهنة ·

العــلامات

Signs

المقصود بهذا المصطلح كل انواع الرموز التى تنقل معنى ، أو ما تحول الى رمز له معنى بالنسبة للعقل الانسانى ، بفضل مجهود هذا العقل نفسه ، وسواء كان هذا الرمز شيئا من عناصر الطبيعة ، أو شيئا من ابتكار العقل الانسانى نفسه • ومن جانب آخر •• فان كل ما يكتسب وضع « الرمز » يصبح نوعا من « اللغة » بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، فى ذات اللحظة التى يصبح فيها الشيء (أو الصوت أو الصورة •• الخ) رمزا لمعنى ما أو لمجموعة من المعانى •

ومن ناحية أخرى ، فقد ظل الفكر القديم ، والوسيط عموما ، يعتقد أن « اللغة » اللفظية وحدها هى التى تتكون من علامات ، غير أن القديس أوغسطين ، في كتابه : « العقيدة المسيحية » تنبه الى أن التماثيل والأيقونات الدينية ، تصير « علامات » من حيث أنها رموز مشحونة بدلالات تتفق عليها جماعة بعينها ، وقال : « ان العلامة شيء يدفعنا الى التفكير فى شيء ما يتجاوز الانطباع الذى يولده الشيء الأول ــ أى العلامة ــ فى حواسنا » ٠٠ وبذلك اتسع مدلول « العلامة » وصار يشمل ــ اضافة الى كلمات وألفاظ اللغة ــ كل ما يستطيع أن تتجاوز دلالته ، ما يولده شكله الأساسى من انطباعات أو ما يشير اليه من معانى ٠ وكان سان أوغسطين أيضا من أوائل من أكدوا وجود مستويين لدلالة « العلامة » فهى تدل على شيء ، « ولا تدل » على شيء آخر ، حتى ولو كانا مرتبطين فى علاقة تشير اليها العلامة نفسها ٠

ولكن هذه الدلالة لمصطلح « العلامات » لم تتبلور بعد سان أوغسطين ، بشكل نظرى متكامل الا فى مرحلة حديثة نوعا ، فقد بدأ تاريخ « العلامات » باستخدام الأطباء اليونان القدماء كلمة « سيموتيك » ، مشيرين بها الى علمى : تشــخيص الأمراض ، ووصف مراحلها ٠ وفى القرن الثالث ٠٠ قبل الميلاد استخدم الفلاسفة الرواقيون نفس الكلمة ، لتسمية أحد الفروع الثلاثة للفلسفة عندهم ، وهو فرع المنطق والمعرفة والبيان ، الى جانب فرعى الطبيعيات والأخلاق ، ثم استخدمه الفلاسفة الشــكيون لتعريف أساس عمليتى : المعرفة ، والتحليل المنطقى والفلسفى ٠ وتغيرت الكلمة ــ فى نطقهــا ومبناها فى اللغــات الأوروبية : سيمانتك ، سيماسيولوجى ، سانيفيك ، سيماتولوجى ــ ولكنها ظلت تدل على عملية ، يقوم بها العقل الانسانى فى تعامله مع العالم ، هى عملية صياغة « رموز » ، يستوعب العالم من خلالها ،

أى يعرف عناصره ويصنفها ، ويحدد العلاقات فيما بينها ، والعلاقات بينها وبين العقل نفسه ٠

وانتقل المصطلح الى الفلسفة العربية ـ منذ الجاحظ على الأقل ـ بكلمات : الاشارة والعلامة والبيان والدلالة ، وذلك فى مباحثها عن قضية العلاقة بين ما عرفه الناس عن الوجود والعالم ، وعن الخالق بالوحى وما عرفوه بالعقل وما عرفوه بالحواس ٠ واستخدم المصطلح فلاسفة العصور الوسطى الغربية فى مجالات المنطق والنحو واللاهوت والبيان ، ثم استخدمه الفلاسفة العقليون ـ من ليبنيتز وهوبز ولوك وديكارت الى بيركلي وكونديياك الى هيوم وميل وبنتام ـ كما ظهر فى دور أساسى ، فى كل من الثقافتين البوذية والهندسية ، فى كل من الهند والصين ٠

وفى العصر الحديث استخدامه تشارلس بيرس الأمريكى البراجماتى ، وأحد مؤسسى المنطق الرياضى لتسمية النظرية العامة للعلامات ، التى تحولت الى أساس وقاسم مشترك فى غالبية العلوم الانسانية : علم النفس التحليلى والسلوكى ، واللغة ، والاجتماع ، والأنثروبولجيا ، والمنطق ، اضافة الى علوم الرياضة الحديثة البحتة والتطبيقية ، حيث قام المجال الذى التقت فيه ، أو بدأ التقاء علوم الطبيعة والعلوم الانسانية ٠ وتعد « العلامة » لبنة أساسية فى علم المعلومات Informetics الحديثة ، أساس بناء واستخدام الحاسبات الآلية ٠

علم التشكل

Morphology

التعبير العربى المستخدم هنا (أى : علم التشكل) هو من صياغة أصحاب المعاجم العربية المعاصرين ، ولكن الحقيقة أن كل علماء الجيولوجيا واللغويات والأحياء ، يستخدمون المصطلح الغربى معربا ، فيقولون : مورفولوجيا ٠ والمورفولوجيا مصطلح من علم الأحياء القديم يقال ان يوهان جوته نفسه هو الذى نحته من كلمة يونانية كانت تستخدم اسما للاله اليونانى القديم الذى يجلب النوم (مورفيوز (Morpheus) وبالتالى يدخل الجسم حالة تختلف عن حالة اليقظة ويجلب الأحلام التى تتخذ فيها الأشياء أشكالا مختلفة ومتحورة عن أشكالها الأصلية ٠ كما أن كلمة مورفيه Morphe

اليونانية معناها : شكل . واستخدم جوته هذه الكلمة المنحوتة لكى يدل على علم جديد هو علم دراسة الاختلافات بين أشـــكال الكائنات الحية وأبنيتها . ولكن هذا العلم الشكلى أصبح - بالنسبة لعـلم الأحياء محدود القيمة ، بينما استخدمه عالم الجيولوجيـــا الجغرافى رياز Raisz للدلالة على علم تحديد أشكال تضاريس سطح الأرض وطبقات جوفها ، واستخرج من الكلمة علماء اللغويات ، مصطلح : مورفيم Morphim الذى أصبح يدل على المقاطع الأصلية التى تتكون منها الكلمات ، سواء كانت مستقلة أو تدخل فى تركيب بنـاء كلمـــات عديدة ، كما استخرجوا كلمة « مولد الأشـكال Morphogenetic » أى الحالة - أو السياق - اللغويين اللذين يمكن أن يستدعيان توليد أشكال جديدة للمفردات تدل على معان جزئية أو جديدة ، ولذلك ، فان علم الصرف اللغوى العربى ، أصبح يعرف بنفس الكلمة ، أى : مورفولوجى ، التى كانت تستخدم منذ عصر الاسكندرية البطلمية على الأقل لتسمية عملية « تحوير المفردات » فى اليونانية ، وربما أصبح المورفولوجى أكثر شيوعا الآن - كعب وكمصطلح - فى اللغويات ومن ثم فى النقد الأدبى ، والذى استعارها من النقد التشكيلى وفى الهندسة الضـوئية أو الالكترونية التى تستخدم لتوليد الأشكال الجديدة على شاشة الحاسب الالكترونى .

الغمــــوض

Ambiguity

يشكو الكثيرون ـ فى هذا العصر ـ مما يسمونه الغموض فى الادب الحديث وفى الفلسـفة الحديثة وفى ابداعات فنون الرسم والنحت وأحيانا فى الموسيقى نفسها ٠ ولهذا « الغموض » أبعاد هامة فى نظريات النقد وفلسفة الجمال المعاصرة ٠ فمنذ أن كتب الناقد ويليام امبسون كتابه الشهير : « سبعة أنماط من الغموض » ونشره عام ١٩٣٠ أصبحت مسالة « الغموض » احدى قضايا الفكر والابداع والنقد الحديثة وأصبحت مشكلة تبدو وكأنها بلا حل ٠٠ رغم أن امبسون كان يسعى الى حلها ٠

قامت نظرية امبسون على القول بأن الأشياء ليست دائما ـ فى حقيقتهـا ـ مثلما تبدو فى الظاهر وأن الكلمات « توحى » بقدر ما تشير وتتضمن بقدر ما تكشف بحيث يمكن لكل من يعيد قراءتها اذا كانت عملا أدبيا أن « يكتشف » دلالة جديدة أو معنى مختلفا لم يكتشفه قارىء قبله ٠ وأنواع امبسون السـبعة من الغموض تتلخص فى : اذا كان للشيء أكثر من تأثير واحد فى وقت واحد ، اذا التقى أكثر من معنى واحد بشكل تبادلى عند مغزى واحد ، اذا احتوى سياق العمل الأدبى على أكثر من معنى واحد دون أن تكون بين هذه المعانى علاقة واضحة ، حينما يتضافر أكثر من معنى واحد لتوضيح شيء مختلف عنها جميعا ، حينما يضطرب سياق العمل الأدبى بسبب تأخر المؤلف نفسه فى اكتشاف معنى معين فاجاه أثناء التأليف أو لم يكن يقصد اليه من البداية ، حينما تفرض التفاصيل نفسها على المؤلف فيضطر الى حل تناقضاتها أو جمع تناثرها من خلال تفسير واحد مكتوب أو يترك أمره للقارىء ، وجود تناقض حاد بين تفاصيل العمل مما يؤكد أن المؤلف لم يكن واثقا مما يريد قوله بالتحديد ٠

ولكن رغم هذه التحديدات القاطعة للغموض عند امبسون فان نقادا قبله وبعده شاركوه فى بحث المشكلة وبوجه خاص من زاوية المعنى فى الفن ، وعلاقته بالشكل من ناحية وبمفردات التعبير من ناحية أخرى ، ولكن الغموض يظل قضية هامة للثقافات الحديثة ٠٠ وغامضة ٠

فلسفة لغـوية

Linguistic Philosophy

أحد أشكال الفلسفة التحليلية ، والشكل الذى ظهر تاريخيا ـ بعد نزعتى « الذرية المنطقية » و « الوضعية المنطقية » ، وهو الشكل الفلسفى الذى أسسه المفكر والمنطقى البريطانى جورج ادوارد مور (زميل برتراند راسل ورائده فى رفض الموقف الفلسفى المثالى ، والتحول الى الوضعية المادية) ٠

ولكن جورج مور مارس الفلسفة اللغوية بشكل غير واع ، وان كان منظما ، تخلل معظم كتـاباته المهمة الأولى ، الى أن قام الفيلسوف البريطانى (النمساوى الأصل) لودفيج فيتجنشتاين ، وزميلاه جيلبرت رايل وجون لانجشو اوستين بتحويل استبصارات مور الى منهج فلسفى متميز وواضح ٠

والفلســـفة اللغوية ، مثل الوضـــعية المنطقية ، معـــادية للميتافيزيقيا ، ولكن لسبب مختلف ، حيث ترى أن كل الفرضيات الميتافيزيقية ، لا تتناسب مع « الفطرة المشتركة » والنظرة النابعة منها الى العالم ، واعتبر مور أن مهمته ومهمة الفيلســوف هي : الكشف عن أخطاء الفروض الميتافيزيقية حول الاســتخدام الفعلي للغة وقال انه بناء على هذه النظرة ٠٠ فان المشــاكل الفلسفية لا تحتاج الى « حلول » وانما تحتاج الى « تحليل » ٠

وقد وصف أسلوب فيتجنشتاين فى تطوير واستخدام الفلسفة اللغوية بانه أسلوب « علاجى » بسبب اهتمامه بقواعد وأحكام اللغة العادية التى لا يمتد استخدامها الا بقدر الاحتياج اليها للتخلص من الارتباكات والتشوشات الفلسفية ٠

وفى بعض الأحيان ٠٠ تستخدم عبارة « الفلسفة اللغوية » ، لوصــف كل أنواع الفلسفة التحليلية ، ولكن التوصيف المحدود الذى أوردناه هنا ، هو التوصيف الأكثر شيوعا بين دوائر الفلاسفة المتخصصين ٠

وجدير بالذكر ٠٠ أن الدكتور زكى نجيب محمود (أشهر مشايعى الفلسفة التحليلية من جهة ــ والوضعية المنطقية من جهة أخرى فى الفلســـفة المصرية ــ والعربية الحديثة ــ حتى أوائل السبعينات على الأقل) استخدم منهج فيتجنشتاين فى الفلســـفة اللغوية فى كتابه الشهير « خرافة الميتافيزيقيا » ، فطالب فيه بأن تقتصر وظيفة الفلســـفة على « التحليـــل اللغوى » لكشف نفس الأخطاء التى تحدث عنها فيتجنشتاين ، ولكشف المسافة الفارغة التى تمتد بين كلمات بلا مدلول مادى ، وبين الحقائق المطلوب من الكلمات أن تعبر عنها ٠

الفن التجريدى

Abstract Art

كل عمل فنى لا يمثل ولا يجسد شيئا من العـالم الواقعى المحسوس أو المنظور ، وهو العمل الذى يستطيع أن يوجد مستقلا ، لكى يتميز عن الزخارف ولا يقوم بأى احالة الى أى شىء فى العالم الواقعى ، وهو ما يطلق عايه صفة : الفن التجريدى · وقد تعمقت فكرة ومفاهيم الفن التجريدى منذ عام ١٩١٠ ، حين خرجت مجموعات من فنانى التصوير (الرسم) فى ألمانيا وروسيا وهولندا ، وليتوانيا وتشيكوسلوفاكيا (التابعة للنمســا أيامهــا) ـ مثل هولزبل وكاندينسكى ومالفيتشى ولارينوف وكوبكا ومودريان ـ حين خرجوا على تقاليد الفن الرمزى أو التكعيبى ، وهذا هو ما بينه الرسام

الروسى كاندينسكى عام ١٩١٢ ، اعتمادا على أقوال نظرية للناقد الألمانى وورينجر كان قد نشرها عام ١٩٠٧ ٠

وفى أوائل العشرينات ٠٠ ظهرت أفلام سينمائية ، ذات ميل تجريدى للمخرجين ريختر وايجلينج ، وأقيم أول معرض للتصوير التجريدى فى باريس عام ١٩٣٠ ، الذى تشكلت على أثره جماعة : الابداع التجريدى ولم تضم أى فنان فرنسى ، ولكن ادانة البلاشفة الروس ، والنازيين الألمان للفن التجريدى (فالبلاشـــفة اتهموه بالاغراق فى الشكليه والنازيون اتهموه بالاغراق فى « الانحلالية » أو التحلل من القيود العقلية) أدت الى تمسك المثقفين الغربيين به ، وخاصة بعد ظهور حركة : التعبيرية التجريدية فى الولايات المتحدة فى الخمسينات ٠ وراح المفكرون الغربيون ـ من كل مستوى ـ يضعون تصورات نظرية مختلفة عن : التجريدية تتراوح بين : التسامى على الواقع ، وبين اللاموضـــوعية ، وبين مبدأ : الفن الخالص ـ الذى لا يتشبه بأى شىء واقعى ، وبين النزعة الحركية أو الهندسية ، أو البيولوجية أو : غير التمثيلية ، بالاضافة الى تسميات ومفهومات أخرى استخدامهـــا صـــحفيون وتجار لوحات وأصحاب صالات مزادات ٠٠ الخ ٠

وظهـرت « تســـميات » كثيرة لحركات فنيـــة ، تنتسب الى التجريدية ، مثل : اللاتشخيصية ، واللاتمثيلية ، والفن الخالص ٠٠ غير أن حركة التجريد ذابت بشكل عام فى الحركات الكبرى التى صنعت ملامح الحداثة (مثل : التكعيبية والسيريالية ، وغيرها) وأمدت هذه الحركات بوسائل أسلوبية نافعة ، كما شاركت فى صياغة رؤيتها العامة ، لكل من الوجود ، والفن ٠

الفن المضمونى

Conceptual Art

فى رد فعل متطرف وعنيف للنزعة الشكلية أو الشكلانية فى الفن الغربى منذ العشرينات ، التى أكدت أن الشكل هو نفسه المضمون ، وأن القالب الفنى والأسلوب والبناء لا يمكن فصلها ، ولا فصل أى منها عن « الرسالة » ، والمحتوى ، أو المضمون ، الذى يسعى العمل الفنى الى توصيله أو نقله أو التعبير عنه ٠٠ فى رد فعل متطرف لهذه النزعة ، ظهرت الفنون المضمونية ، أو المفهومية التى أكدت أن المضمون هو العنصر الخالد ، والباقى ، والرئيسى فى الفن ، وأن وسيلة التوصيل ـ أى الألوان والكتل فى التشكيل ، أو اللغة فى الأدب ، أو الايقاع والميلودى فى الغناء ـ كلها عناصر ثانوية ، وهامشية ، يمكن الاستغناء عنها أو Disposal ، وبذلك ٠٠ ظهر فى الفن التشكيلى تيار يستخدم النفايات ، وبقايا الآلات

ـ والجسم البشرى نفسه ـ فى اللوحات والتماثيل التى تسعى لتوصيل « مضمون بعينه » ، ثم يستغنى عنها بعد ذلك ٠

وفى الشعر والقصة والرواية والدراما المسرحية ٠٠ ظهر الاستخدام المباشر لأقوال الحكماء ومقتطفات من الكتب المقدسة أو المشهورة ، ومن المقالات ، وأخبار الصحف ، وخطب الزعماء ، والخرائط ، واضواء النيون ، والصور الفوتوغرافية ، والفانوس السحرى ، وتشكيلات يصنعها الجسد البشرى على المسرح ولا تحفظ دلالاتها ، أو يشار اليها فى نص مكتوب ٠٠ تستخدم كلها بشكل شبه عشوائى ، أو يوحى بالعشوائية ، رغم خضوعه لتخطيط مسبق صارم ، واعتماده على تدريبات قاسية وثقافة واسعة (فى اللغة ، والفلسفة ، والدين ، والموسيقى ، وعلم الدلالة أو السيميولوجى ، وعلوم الألوان ، وديناميكا الحركة ، والتراث الشعبى ، والدعاية ، والاعلان ، وسيكلوجية الجماعات ، وغيرها من العلوم الحديثة) ٠

ان الفن الذى يهدف الى توصيل « مفهوم » ـ بعينه ـ عادة ما يتعلق بقضية مثارة ، أو بحدث بعينه أو باتجاه سياسى ، أو فكرى خاص ، وهو الفن الذى لا يهتم بخلود « المادة » المستخدمة فى توصيل ما يريده ، ويعتبرها عنصرا غير جمالى ، رغم أن هذه المواد ذاتها تعتبر أعمالا فنية ٠

وفى عام ١٩٦٥ ٠٠ ظهـرت تيـــارات « فن الحد الأدنى Minimal Art » وفن الأحداث Happenings مستمدة أساسها النظرى من مارسيل دو شامب ، ومن تعاليم الدادية ـ الكلمة التى تعنى : لا شىء ـ عند تريستان تزارا الشاعر ، وهيجو بول المخرج المسرحى ، وهانس آرب الفنان التشكيلى ، وريتشارد هالزينبيك ٠ وبذلك التقى الفن المضمونى ، مع غريمه ونقيضه ، الفن التشكيلى ، الذى نشأ فى الأصل كرد فعل ونقيض له ٠

قوميـــة

Nationalism

منذ استخدم جويسيبى ماتزينى الزعيم والسـياسى القومى الايطالى هذا المصطلح للمرة الأولى ـ حوالى عام ١٨٣٥ ـ ومنذ تنبه المؤرخون والسياسيون لدلالته الهامة فى الثقافة الغربية ، احتل مفهوم « القومية » مكانة بارزة فى الفـكر السـياسى ، والتاريخى والاجتماعى والثقافى ، ولكن تناقض دلالته واختلاف الدور التاريخى والاجتماعى والفكرى للنزعة القومية وللفكرة القومية نفسها هو ما يثير الاهتمام غالبا . قال ماتزينى ان القومية هى انتماء جماعة بشرية واحدة لوطن واحد شريطة أن يجمعها تاريخ مشترك ولغة واحدة فى أرض هذا الوطن . وأضاف العلماء الألمان وعلى رأسهم هردر فى النصف الثانى من القرن الماضى وحدة الثقافة النابعة من وحدة اللغة ووحدة مصادر التأثير الروحى (النابعة من الدين ومن

التراث الثقافى الواحد فى اللغة الواحدة) . ثم أضاف الماركسيون أسسا أخرى للقومية أهمها وحدة التكوين النفسى ووحدة السوق الاقتصـــادية . ولكن الدارسين المحدثين مثل (كوهن وكامينـا وغيرهما) يكتفون عادة بوحدة اللغة التى تنبع منها وحدة الثقافة والتكوين النفسى ثم التاريخ المشترك الذى يخلق الانتماء ــ أو الشعور ــ به لأرض واحدة ومؤسسات اجتماعية وقضايا مشتركة .
وفى خلال القرن التاسع عشر وحتى أوائل هذا القرن ، ارتبطت النزعة القومية (سياسيا) بحركة التحرير والوحدة فى البلدان الغربية التى كانت مقسمة مثل ايطاليا والمانيا وبولندا ومثل شعوب ودول أوروبا التى كانت خاضعة للاحتلال التركى أو للاحتلال الروسى أو النمساوى فى شرق ووسط أوروبا . ولذلك فان النزعة القومية ارتبطت فى بدايتها بالنزعة الرومانتيكية فى الأدب والفكر والفنون : التى كانت تمجد الحرية والبطولة الفردية والتخلص من قيود العصر القديم وتمجد التراث الشعبى كاصدق تعبير عن التلقائية وعن روح الشعوب وشخصيتها . كما ارتبطت النزعة القومية فى بدايتها أيضا بالليبرالية السياسية والاقتصادية التى كانت تريد المساواة الدستورية بين كل الناس فى كل الحقوق والواجبات . ولكن مع تطور المجتمعات الغربية ونضـج الاستعمار ارتبطت القومية فى الغرب بالمنافسات الشرسة بين الدول على القوة وعلى السيطرة وعلى الأسواق ، بينما أصبحت النزعة القومية منذ أوائل القرن العشرين دافعا قويا ــ أو الدافع الأقوى ــ لحركات التحرير الوطنى وانبعاث الثقافات الوطنية مع نهاية الحرب العالمية الأولى تقريبا ، فكانت هذه النزعة وراء احياء لغات هذه الشعوب وتجديدهـا وعودتهـا للاهتمام بتراثها القديم الأدبى والفكرى والفنى والحضارى عموما ووراء الاهتمام بمعرفة تاريخها وانتماءاتها الأصلية ووراء حركات التأصيل والارتبـاط بالجذور مع أو الى جانب أو ضـد حركات التحديث ــ حسبما يفهم التحديث وحسبما يطبق بوصفه تطويرا

للأصيل وتفاعلا مع عناصر قومية أخرى أكثر تطورا أو بوصفه تغريبا أى التخلى عن السمات الأصلية الموروثة واستعارة سمات الثقافات الغربية بدلا منها ٠

وفى بعض الحالات ارتبطت النزعة القومية بمحاربة النزعة العالمية (الكوزموبوليتانية) أو بمحاولة الاستفادة منها ٠ وعلى ذلك خضعت هذه الحركات القومية الجديدة - وتجلياتهـا العديدة - لدراسات كثيرة فى الغرب والشرق ٠ وأضـاف المفكرون المحليون اضافات محددة على النظرية التى ارتبطت بالقومية فى علوم التاريخ والاجتماع والنفس والثقافة ٠ ولكنهم أضافوا تاملات تطبيقية غنية وخاصة فى العالم العربى وأمريكا اللاتينية واليابان ٠ أما الدراسات الغربية فقد عمدت الى تشويه فكرة القومية أساسا أو الى اختلاق نزعات مضادة لها (طبقية وأممية) أو الى تحريض النزعات الدينية والطائفية والعرقية ضدها ٠

القيمـة

Value

القيمة ـ فى القاموس ـ هى « قدر » الشىء ، وما يساويه ، وثمنه ، ماديا كان الشىء أو معنويا ، وسواء كان قدره ماديا أو معنويا ٠

ومع كل ذلك ٠٠ فان « القيمة » تتحدد ، فى وعى المجتمع ، أو الانسان الفرد ، طبقا لأهمية الشىء المادى ، أو لأهمية « الفكرة »٠٠ تلك الأهمية التى تتحدد بدورها على أســـاس ندرة الشىء ، أو ما يحققه من نفع ، أو سعادة ، أو ما بذل فيه من عمل ، ولكن « القيمة » قد لا تكون قابلة للتحديد أصـــلا ، والرومانتيكيون وسلالاتهم من الرمزيين وغيرهم قد يتساءلون : هل يمكن تحديد قيمة للحب أو للجمال أو للوطنية ولكن العمليين الواقعيين المبتذلين قد يربطون بين قيمة الحب وما ينتجه من لذة ، أو قيمة الوطنيـة وما تنتجه من منافع ٠

والمثل العليا والأفكار ـ وكل موضوعات « الوعى » الانسانى ـ لها قيمة أيضا ، كما أن كل منها « قيمة » فى حد ذاتها ، يعبر الناس عن اهتمامهم بها بصورة فكرية أو عقائدية (مثل : الحرية باعتبارها مثلا أعلى أو قيمة) ٠

وعلى كل حال ٠٠ فان أية نظرية فى « القيمة » من وجهة النظر الفلسفية ، تكون عادة نظرية ، تسعى الى وضع معايير ، لتحديد اى الأشياء فى العالم خيرة ، ومرغوبة ، ومهمة ،

وتسعى هذه النظريات الى الاجابة عن سؤال عملى ، أكثر من كونه سؤالا نظريا خالصا ، بما أن القول بأن حالة ما (أو : شيئا أو مثلا أعلى) هى حالة خيرة ، أو طيبة ، أو نافعة ، أو محققة للسعادة ، أو جميلة ٠٠ فان هذا القول ، انما يكون لتوضيح ـ أو لاضافة سبب ، يبرر العمل على تحقيق هذه الحالة ان لم تكن موجودة أو لاستبقائها ان كانت قائمة بالفعل ٠

بخلاف أن مصطلح « القيمة » يعد واحدا من أخطر مصطلحات الفكر الانسانى منذ بدايات نضجه ، ومن أكثر ترددا فى سياقات كثيرة كما وضعت حوله نظريات عديدة الا أن نظريات القيمة تعد نتاجا للفكر الحديث نسبيا ٠٠ وقد لا يتسع المجال لسرد تاريخ المصطلح ، وسنكتفى بالاشارة الى مجالات استخدامه ، اذ دخل فى بناء نظريات كاملة كانت أو أصبحت جزءا من نظم فلسفية أو علمية شاملة ٠ لقد دخل مصطلح « القيمة » فى الفلسفة ، وعلوم الاجتماع والاقتصاد ، والجمال ، والسياسة ، والادارة ، والنفس ، والميكانيكا ، والطاقة ، والديناميكا ، والحرب ، ودخل فلسفات مادية ومثالية ووضعية ، وجدلية ، وعقلية ، وأخلاقية ذات منظورات مختلفة ، وله فى كل من هذه العلوم ـ أو الفلسفات ـ وغيرها معان ، تتحدد تبعا للمنظور الفكرى العام ، ولسياق استخدامه ٠ فالقيمة

عند « المثاليين » عموما ٠٠ صفة لصيقة بالأشياء وهى مفهوم مجرد و « مقولة » مطلقة عندهم ، بصرف النظر عن مستوى ونوعية وجودة الأشياء نفسها ، ووضعها التاريخي والاجتماعي ٠ وبصرف النظر عن مصدر « التقييم » وهو الانسان ٠٠ فان القيمة عند الماديين تختلف ، فبعضهم يربطها بالوجود المادى والدلالة النفعية للشيء ، وبعضهم يربطها ــ بعد الوجود المادى ــ بالدلالة الاجتماعية والتاريخية للشيء (الكوب له أكثر من قيمة : مادية ، اقتصادية وروحية وجمالية بوصفه اناء للشرب ، ونتاجا لعمل انسانى ، وتشكيلا جماليا ، وموضع ذكريات عند جماعة ما أو فرد بعينه) ٠ والشيء له قيمة مطلقة عند المثاليين ، ولكنها تخضع لنسبية « الاطار » ، الذى يوضع فيه الشيء ، وليست له قيمة مطلقة عند الماديين (أى لا توجد قيمة مطلقة عندهم) ، اذ أن القيمة نسبية (فى كل سياق) ، ولكن من مجموع السياقات ٠٠ تتكون قيمة كلية ٠ كان شعر العرب القدامى جزءا من الحياة اليومية ، ومن الدين ، ومن التعامل الاجتماعي ٠٠ ثم صار فنا عند البعض ، له مقاييس ، تحدد قيمته الجمالية ، ولكن لا يشعر بهذه القيمة الجمالية غير العرب ٠ ومع ذلك ٠٠ فهو شعر له جماله الكلي ، الذى تتحدد قيمته ، حسب منظور الجمال ومنطلق التقييم عند من يقترب من هذا الشعر ٠

وينبغى أن نشير الى أن مصطلح « القيمة » هنا لا علاقة له بمصطلح « القيم » Motals ــ ودلالته الأخلاقية والاجتماعية أساسا الذى يستحسن أن نجعله : « منظومة القيم » حتى نتغلب على احدى المشاكل الدلالية التى تثيرها أحيانا المفردات المحدودة للغة ٠

كلاسيكية

Classicism

فى القرن الثانى الميلادى ، صاغ كاتب لاتينى يدعى أولوس جيليوس هذا المصطلح الذى أصبح واحدا من أهم مصطلحات الفكر الغربى وأكثر تعرضا لسوء التفسير وتغييره ، وللاستخدامات المتنوعة ٠٠ فقد وصف جيليوس بعض المؤلفات بأنها « كلاسيكية » دون أن يفسر بدقة ما يقصده ، واكتفى بسياق كتابته ٠ ولكنه وضع فى مواجهة عبارة : مؤلفات كلاسيكية Scriptor Clssicus عبارة مؤلفات شعبية ، أو للعامة Scriptor Prolatrios ، ومن ذلك يفهم انه يقصد بالعبارة الأولى تلك المؤلفات التى يقرأها أبناء الطبقة المتميزة Class أو الصفوة من الرومان ٠ وبديهى أن هؤلاء كانوا يقرأون اليونانية (لغة الثقافة الرفيعة فى روما ومصدر الالهام

لمثقفيها) التى كتبت بها الأعمال اليونانية « الرفيعة » فى الشعر والدراما والفلسفة ٠٠ الخ ، كذلك كانت هذه الصفوة الرومانية تقرأ اللغة اللاتينية « الفصحى » التى كتب بها المؤلفون والمفكرون الرومان الكبار أعمالهم ٠ وبذلك يبدو أن قصد جيليوس كان وصف الكتابات التى تركها كبار اليونان والرومان والتى كانت تقرأها الصفوة المثقفة ، ويحاكيها المتأخرون ، بأنها تنتسب لهذه الطبقة ٠ ولكن مترجما ايطاليا رديئا فى القرن الخامس عشر ترجم المصطلح على أساس أنه مستمد من كلمة Class التى تعنى الفصل المدرسى ، لا « الطبقة العليا » ففهم البعض ـ ممن استخدموا هذه الترجمة ـ أن العمل الكلاسيكى هو الجدير بأن يدرس فى المدارس كنموذج ينبغى تقليده ٠ وعندما ترجم الايطاليون كتاب « الشعر » لأرسطو ترجمة رديئة ، وشرحه نقاد متزمتون ، رأوا أن ارسطو تحدث عن مسرحيات بعينها بوصفها النماذج العليا للتأليف الدرامى ، ومن ثم أصبحت جديرة بأن تدرس فى المدارس « أى كلاسيكية » حسب فهم المترجمين الأوائل ، وبأن تحاكى فى المؤلفات الجديدة ٠ ونقل النقاد الفرنسيون شرح أسلافهم الايطاليين لأرسطو واضافاتهم الى ما قاله ، وعلى ذلك نشأت مدرسة فى التأليف المسرحى الفرنسى ـ فى القرنين ١٧ ، ١٨ عرفت باسم « الكلاسيكية الجديدة » توهم أصحابها ـ من الشعراء والنقاد ـ أنهم يحاكون أعمال اليونانيين القدامى ، وينفذون « تعاليم أرسطو » المنسوبة ـ زورا ـ اليه ٠٠ وعلى أى حال ، فان الأعمال التى كانت تفضلها الصفوة ـ أو الطبقة الرفيعة ـ سواء فى روما القرن الثانى أو فى باريس القرن الـ ١٨ ـ كانت هى نفسها الأعمال التى أجمع النقاد على انها جديرة بالدراسة واستخلاص القواعد النقدية الأولى (فى الدراما والشعر) منها لاحتوائها ـ ليس فقط على شروط وقيود التأليف المنسوبة لأرسطو ـ وانما لأنها عالجت موضوعات كونية وانسانية شاملة وعبرت عن رؤى وعن مواقف نبيلة وقيم ثابتة ٠ وهذه الصفات الأخيرة

، صـفات الكونية والشمول والنبل والثبات او الاطـلاق ، هى الكلمات التى أصبحت تحدد امكانية اطلاق نعت : كلاسيكى على عمل أدبى ما • وبفضل هذا الفهم - أو ربما على الرغم منه - اكتشفت شعوب كثيرة أنها أنتجت فى ثقافاتها القديمة أعمالا أدبية وفنية مشابهة (كالشعر العربى الجاهلى حتى العصر العباسى الأول ، أو مثل السـير الشـعبية والحكايات وكتب المغـازى وطبقات الشخصيات •• الخ ، أو مثل الملاحم الهندية أو الجرمانية) • وفى الأعمال الفكرية - وحتى العلمية - أصبح المصطلح يطلق على الأعمال القديمة ، والراسخة ، والعامة التى تتفق على قيمتها أو تشارك فى مفاهيمها أجيال أو أمم عديدة حتى لتصير « معيارا » لقياس مدى التجدد أو الاضافة أو الابتكار •• فبينما اعتقد « الكلاسيكيون » الفرنسيون فى القرن ال ١٧ أنهم وضـعوا أيديهم على الصياغة النهائية للمثل العليا للفكر والفن (وجوهرها هو الاتفاق مع المنطق الأرسطى الذى اعتبروه مساويا للعقل نفسه) •• فان كل بلد فى أوروبا ، وكل ثقافة ، اكتشفت نماذجها الخاصة التى ميزتها صفة الكلاسيكية •

الكوميديا السوداء

Black Comdey

نوع متميز وحديث من المؤلفات المسرحية ، يعرف أيضا باسم الكوميديا القاتمة Dark Comedy . ويرجع تاريخ المصطلح الى ثلاثينات هذا القرن ، حينما قام المؤلف المسرحي الفرنسي جان أنوى بتقسيم ما كتبه من مسرحيات بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ الى المسرحيات الوردية Pieces Roses ، والمسرحيات السوداء Pieces Noires وربما يرجع أيضا الى كتاب الشاعر والمسرحي الفرنسي أندريه بريتون ، أحد مؤسسى السيريالية ، الذى صدر عام ١٩٤٠ باسم : « مختارات من الفكاهة السـوداء » حيث صور بريتون اهتمام النزعة السيريالية بمعالجة ما هو مخيف ، أو مقزز ، أو مفزع معالجة فكاهية ، مما يشير الى « التمرد الأسمى للعقل » ، ضد ما عودته

عليه الثقافة القديمة » ٠ أما الكوميديا القاتمة ٠٠ فقد صاغ هذا المصطلح الناقد البريطانى جون ستيان عام ١٩٦٢ ٠

ولكن نظريات الدراما المتأثرة بكل من فلسفة الاخلاق وفلسفة التاريخ أرست القواعد النظرية : فرغم تمسك المؤلفين بقواعد الفن الدرامى ، العامة ٠٠ فان الدراما يمكن أن تقدم وجهة نظر متشائمة، أو « سوداء » عن العالم والانسانية ، بل وأن تعالج موضوعات لم تهتم بها الكوميديا أصـــلا (مثل : الموضـــوعات الاجتماعية والنفســـية) ، على أساس أن معالجة هذه الموضوعات بأسلوب الكوميديا (كما فعل عندنا نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه ، وتوفيق الحكيم بالطبع) أصـــلح لعصرنا من معالجتهـــا بأسلوب المأساة ، لأن المأساة ارتبطت فى الماضى بعقيدة حتمية التصادم بين اختيار الانسان وبين القدر الذى لابد أن ينتصر على ارادة البشر ، وبامكانية المعنى الأخلاقى والنفسى للبطولة ، أما عن عصرنا فالعلم يفسر العالم تفسيرا ، يجعل الانسان جزءا من الطبيعة ، وبطولته تستند الى عوامل خاصة بالفرد وليست بالنوع الانسانى كله ، ومع ذلك ٠٠ فان المصـــطلح له فى تاريخ الأدب العربى أصول أدبية وفلسفية مختلفة ٠ فالهجاء ــ فى الشعر ــ قد يدعو الى الكآبة ، رغم أنه يستخدم التهكم والسخرية لتحقير الشخص المهجو ، وتنشأ الكآبة من الشـــعور بأن الصورة الســـيئة التى ظهر بها هذا الشخص ، قد تنطبق على معظم البشر أو قد تهددهم ٠ وفى التراث الشعبى ــ والدينى ــ العربى ٠٠ لا يستحب الضحك الكثير ، فهو ينذر بسوء العاقبة ، ويشير الى خداع الدهر للانســـان ، والهموم القاسية ــ لدى الغير ــ قد تثير سخرية من نجوا من هذه الهموم ٠٠ الخ ٠

اللغـــة

Languge

اللغة عند العرب : ملكة يقتدر بها الانســـان على النطق واللفظ ، وهى : أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، أو يعبر بها كل جيل عن وجداناتهم ، أو : تعبر بها كل أمة عن علومها ، ويبين بها كل شخص عما يراود نفســـه ، عقله ووجدانه [فى : اللسان ، المحيط ، الوسيط ، دائرة معارف القرن العشرين ، علم اللغة للدكتور على عبد الواحد وافى] ٠

والكلمة عند العرب مشتقة من الفعل : « لغا » فيقال : لغا بالشىء أى : لهج به ، ويقال : لغوت بكذا ، أى : لفظت أو أعربت عما أردت بالكلمات ٠ واذا كانت هذه هى معانى « اللغة » اذا كانت منطوقة ، فاللغة المكتوبة هى الاعراب عن المعانى وبنائها برموز [أو : علامات] الحروف المتجمعة فى كلمات أو مفردات ٠

واذا كانت هذه التعريفات التى قدمها العرب للغة ، تشير الى أكثر الدلالات الحديثة أهمية : الذهنية والاتصالية والوظيفية للغة [دون أن تتبلور فيها نظرية كاملة حول أى دلالة منها] فان علم اللغويات الحديث [بدءا من جون روبرت فيرث وميشيل هاليداى حتى ريتشارد هاردسون ، العلماء البريطانيين] يتجه أكثر الى اضافة مفهوم متكامل للغة بوصفها ظاهرة انسانية : ويتكون هذا المفهوم من جوانب عديدة : فسيولوجية تتعلق بقدرات ووظائف خاصة بعقل الانســان ، وعصبية تتعلق بقدرات مراكز النطق والتذكر والابصار وغيرها فى مخ الانسان ، وبيئية تتعلق بما يمارسه من أعمال وبمراحل العمر المختلفة ، واجتماعية تتعلق باحتياجه الى التواصل مع من حوله من الناس ، وتتعلق بنــوع ومستوى المعرفة المتاح وبالسـياق الذى تسـتخدم فيه ، وثقافية فكرية تتعلق بنوع المنطق الذى يحكم العلاقات بين مكونات اللغة من أصوات أو علامات مرقومة مكتوبة وبالمعانى المطلوب توصلها أو تبادلها ، وبنوع ومستوى الثقافة والعلاقات الاجتماعية السائدة ، الى غير ذلك من الجوانب • وكان العلماء الفرنسيون ــ وما يزالون ــ يضيفون الى مفهوم المنظومة اللغوية ، مبدأ « الترابط » بينما ــ يضيف العلماء الأمريكيون مبدأ وحدة المنطق النحوى العام لكل لغات البشرية ولكن دون أن ينكروا وجود « منطق عقلى داخلى » خاص يحكم « النحو » فى كل لغة • وتجتمع الآن المدارس الحديثة لعلوم اللغة على نقطتين رئيسيتين : أولهما : أن اللغة جزء رئيسى من ثقافة مجتمعها وأنها معجم (أو : موسوعة) لهذه الثقافة وأنها أكثر رموز الثقافة خطورة لاحتوائها لها ودلالتها عليها ، والثانية ، هى أن « تغير » أو تطور أى جزء من المنظومة اللغوية يحتم تغير أو تطور المنظومة كلها ، والا تجمدت وتجمدت معها ثقافتها •

لغـــويات

Linguistics

أو : علوم اللغة ، ومن المؤكد أن هذه العلوم ، تعد واحدة من أقدم النظم العلمية التى أسسها الفكر الانســـانى ، ســواء فى دراسته للمجتمعات وأصولها ، أو فى دراسته للظاهرة اللغوية نفسها ٠ ورغم أن علم اللغة ، يرجع تاسيسه ـ غالبا ـ الى أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد ٠٠ فان هذا العلم لم يتطور بشكل باهر الا على أيدى علماء الاسكندرية البطالسة (الهيللنستية) أولا ، ثم العلماء النساطرة فى شمال العراق ، وعنهم أخذ العلماء العرب منذ القرن الهجرى الأول ، غير أن جهود العرب اقتصرت على الجانب « الوصفى » للغة غالبا ، أى دراسة اللغة القائمة فعلا ، ومحاولة

استخلاص قوانين فى النحو والبلاغة والمعانى .. الخ ، من اللغة التى ينطقها الناس ، أو من تلك التى يكتبونها .

ورغم اشارات متفرقة عند بعض المؤرخين ، كالمسعودى وابن خلدون ، أو عند علماء التفسير كابن كثير ، اشاروا فيها الى « تاريخ اللغات » والى احتمال وجود خصائص مشتركة بين كل اللغات فان تاريخ اللغات نشأ كعلم مستقل فى أوروبا ، حوالى القرن الخامس عشر فى المقارنة بين اللاتينية ، واليونانية ، ثم بين اللغات الأوروبية ذات الأصول المختلفة (اللاتينية الرومانسية ، والسلافية ، أو الجرمانية ، أو غيرها) ولكن تاريخ اللغات الذى تحول الى « فقه اللغة المقارن » أو اختصارا « فقه اللغة » ـ تطور بشكل سريع للغاية فى القرن الثامن عشر ، على أيدى العلماء الفرنسيين والايطاليين ، ثم الألمان ، حتى تسلمه العلماء البريطانيون ، وقفز هذا العلم قفزة كبرى على أيدى سير ويليام جونز (القاضى والمشرع البريطانى فى البنجاب الهندية) ، ومؤسس « الجمعية الآسيوية » ، التى لعبت دورا مهما فى الاستشراق (الهندى والفارسى والتركى والعربى) .

كان ويليام جونز هو الذى أفصح عام ١٧٦٨ بشكل شبه علمى عن النظرية القائلة بوجود لغة قديمة ، ماتت بعد أن تطورت عنها أربع لغات كبرى ، هى : السنسكريتية فى الهند ، والفارسية (أو : الهندية الايرانية ، والايرانية الآرية) فى فارس واليونانية القديمة واللاتينية فى اوروبا . وجاء بعده العالم الألمانى فرانتز بوب ، الذى صاغ ـ حوالى عام ١٨٣٠ ـ نظرية عائلة اللغات « الأندو أوروبية » على أساس ملاحظات ويليام جونز ، ووسع العلماء الألمان من بعده هذه « العائلة » وضموا اليها بعض اللغات الأوروبية والآسيوية القديمة والحديثة ، البائدة والحية ، ورسموا خريطة « لغوية » للبشر ، قسموا بها اللغات الى أربع « عائلات »

رئيسية ، هى : الهندو ـ أوروبية ، والسامية (ومنها العربية والعبرية والأمهرية والفينيقية القديمة ٠٠ الخ) ، والعائلة الحامية (فى أفريقيا) والعائلة « الصينية ـ المغولية ـ اليابانية » ٠ ولكن هذه النظرية لم تتحول الى « علم » بالمعنى المفهوم ، وظلت حبيسة عمليات التخمين القائم على كشف تشابه بعض جذور الكلمات وبعض قواعد التصريف ٠

وفى سبعينات هذا القرن (العشرين) وبفضل جهود عدد من علماء اللغويات ، وفقد اللغة الأمريكيين السود ظهرت نظرية تقول بوجود عائلة لغوية خامسة ، وهى العائلة « الآفروآسيوية وعلى رأسها العربية ٠

ولكن فى القرن التاسع عشر كان قد ظهر العالم الألمانى فيلهلم فون همبولت ، فوضع أسس نظرية مقابلة ، عن « النشاط اللغوى للعقل البشرى » ، كما وضع أساسا مقابلا لأساس علم تاريخ اللغات ، جمع فيه بين أسس هذا العلم ، وبين أسس علم « اللغويات الوصفية » وكانت نظريته هى أساس كل نظريات اللغويات الوصفية الحديثة ، منذ سوسير الفرنسى وحتى تشومسكى الأمريكى وزملاءه، والتى تقوم فى مجموعها على القول بأن « العقل » البشرى ، أو الدماغ الانسانى ٠٠ تطورت لديه « ملكة لغوية » ، تعينه على ابتكار رموز صوتية ، يشير بها الى الأشياء ، والأحاسيس ، والمعانى ، وينقل بها ما يريده الى زملائه فى الجماعة الانسانية ، وأن هذه الملكة « الدماغية » جزء من « العقل » الانسانى ومن ثم ٠٠ فان كل لغات البشر ـ خصوصا اللغات ذات الحروف المنطوقة، الصوتية ـ تتشابه فى خصائص بعينها ، سواء فيما يتعلق ببعض المفردات الأساسية فى الحياة البشرية ، مثل المفردات الخاصة بعلاقة البشر بالطبيعة وأسماء بعض مكونات الطبيعة ، أو ببعض

« التركيبات اللغوية » أو « العلاقات » بين بعض المفردات فى حالات سياقية خاصة . وعلى ذلك .. فانه يمكن استخلاص — أو وضع — قوانين عامة ، تشترك فيها — وفى الخضوع — لها كل لغات البشر . وبالتالى فقد تحول علم « تاريخ اللغات » الى فرض التطورات التى لحقت باللغات المختلفة لأسباب « موضوعية » معروفة أو يمكن معرفتها ومعرفة ما نتج عنها وتحديده وتحليله منهجيا : أسباب تتراوح بين الاحتكاك الثقافى ، والهجرات الجماعية ، والانقسامات الاجتماعية وتطور وسائل وأنماط المعيشة والعمل .

المثقفــون

Intellectuals

ربما كان طه حسين هو الذى صاغ هذه الكلمة الجديدة فى العربية ، اعتمادا على كلمة الثقافة ، التى يظن أن سلامة موسى هو الذى صاغها فى عشرينات هذا القرن . أما الكلمة فى اللغات الأوروبية .. فالمعروف أنها ظهرت فى روسيا ، فى النصف الثانى من القرن الماضى أولا ، قبل أن تنتقل الى النمسا وألمانيا وغيرهما . والحقيقة أن تطــور دلالة « المثقفون » عندنا ، وفى الغرب يكاد يتشــــابه . وقد اعتمد ــ الى حد كبير ــ على الفهم الاجتماعى والســـياسى لوظيفة الشخص المتعلم ، وصاحب المعرفة المتعددة الجوانب ، والمتعمقة ، وذات الاهتمام الانسانى والاجتماعى ولوزن هذا الشخص المعرفى والفكرى وامتلاكه لمنهج يعتمد عليه فى ادراك

وتفسير أحداث الواقع وظواهره ٠ فالناقد الروسى « بيزاريف » يقول : ان المثقفين هم قطاع من خريجى الجامعات ، يفكرون ــ بشكل انتقادى ــ فى مختلف الموضوعات والقضايا ٠

ولكن الكاتب الروائى « تورجنيف » ، يصفهم بأنهم أولئك المتعلمون ، الذين يشكون فى كل القيم المستقرة السائدة باسم العقل ، ويرغبون فى تغييرها باسم التقدم ٠

ولكن فى أوروبا الغربية ، ومنذ أواخر القرن الماضى ، حتى منتصف القرن العشرين ٠٠ ارتبطت كلمة المثقفين باليسار ، وذلك بفضل كتابات الفرنسى « دى توكفيل » والألمانى « ماركس » ، فـ « دى ٠ توكفيل » رأى أن المثقفين هم طليعة حركة تغيير المجتمع، وماركس رأى أنهم المتعلمون الواعون من الطبقة الوسطى الذين ينضمون الى الطبقة العاملة ٠

ونحن نفهم من كتابات طه حسين ومحمد مندور ومحمد حسنين هيكل بعدهما أن المقصود بالمثقفين ، المتعلمين الذين حققوا بالتعليم والخبرات الاجتماعية درجة من الوعى ، تجعلهم مختلفين مع الواقع القائم ، ويملكون حلا أو تصورا عن واقع أفضل ، ويحاولون تبرير هذا التصـــور أو هذا الحل بشىء من الموضـــوعية التاريخية ، ولا يتفقون مع اتجاهات الثقافة السائدة فى تحليلها للواقع أو تخطيطها للمستقبل ، وهذا التعريف للمثقفين يربطهم أيضا باليسار بشكل ما ٠

ولكن علم الاجتماع الثقافى المعاصر يرى أن المثقفين بوصفهم حملة ثقافة مجتمعاتهم ومفاهيمها الذهنية عن العالم ، يمكنهم أن يكونوا من اليمين أو الوسط أو اليسار وليس شرطا أن يكونوا من

اليسار ، الا أنهم يتميزون باهتمامهم بالفكر الابداعي المنتج للقيم الجديدة ، بصرف النظر عن قابلية هذا الفكر ، أو القيم التى ينتجها للتطبيق العملى الفورى أو لا ، فالمهم هو استنادهم الى « معرفة » واسعة ومتنوعة ، يستطيعون بها بناء فكرهم الخاص عن « الحياة » من حولهم : اجتماعيا وسياسيا وثقافيا ، ويستطيعون بناء عليها أن يحددوا موقفا من هذه « الحياة » ، وأن يصوغوا تصورا عن تكوينها ، والمسار التاريخى لهذا التكوين ، وقوانين حركة ذلك المسار ، والاحتمالات الكامنة فى مستقبله ٠

المحاكاة

Imitation

مصطلح رئيسى من مصطلحات نظرية النقد القديمة منذ افلاطون ثم أرسطو وعند النقاد العرب فى القرون الوسطى الى أن أعيد اكتشاف وتفسير نصوص أرسطو (الفيزيقا ، الشعر) فى القرن السادس عشر بايطاليا ٠ والى أن أعيد تفسير أرسطو مرة أخرى فى القرن التاسع عشر ثم مجادلته ومخالفته فى القرن العشرين ٠ كان معنى المحاكاة عند أفلاطون مرتبطا باتهامه الشعراء بأنهم يحاكون الواقع المحسوس وهو نموذج مزيف للحقيقة ، وبذلك فانهم يمثلون الخطوة الثانية فى الابتعاد عن الحقيقة والحق (أى انهم ببساطة يكذبون) وبذلك قام تقييم المحاكاة الفنية على أساس أخلاقى ٠ ولكن المحاكاة عند أرسطو (فى كتابى الطبيعة والشعر) جاءت فى معرض الدفاع عن الشعر باعتباره تمثيلا أو محاكاة لما تستحق

الطبيعة الكونية اليه من أهداف كلية (والشعر المقصود بالطبع هو الدراما المسرحية التي لم تكن تكتب في اليونان القديمة الا شعرا) وربما كان هذا هو ما تسبب في عجز النقاد العرب عن فهم القضية، فانهم فهموا من كلمة الشعر ما كانوا يعرفونه فعلا (أي القصائد او : الشعر الغنائي ، وليس الدرامي) ولم تكن نصوص الدراما اليونانية قد أعيد اكتشافها بعد ولم تعد تمثل ولا حتى تقرأ في اوروبا نفسها ، واختلط عليهم الأمر عندما عرضوا لتفسير المحاكاة بالمعنى الارسطي خاصة عند قول أرسطو أن الشاعر يحاكي الأفعال والأخلاق : فأى افعال يحاكيها الشاعر العربي في القصيدة العادية وهو لا يكتب الدراما المسرحية التي عناها أرسطو ، وقال ان المحاكاة فيها محاكاة للخلق (بتسكين اللام) وللانفعال • وفي أوروبا (في ايطاليا ثم في فرنسا وغيرها بدءا من عصر النهضة ، القرن الـ ١٦ وما بعده) أصبحت المحاكاة محاكاة للنماذج الأدبية العظيمة التي كانت المعرفة بها قد تضاءلت قرنا وراء آخر • وساد نفس المفهوم عصر النهضة عند النقاد ، مثل كاستلفترو وحتى ابن جونسون ــ مع تزايد المعرفة بالثقافة القديمة ــ الرومانية ثم اليونانية ــ الى أن قال فلاسفة الفن الذين انتقدوا نزعة شعراء الدراما الفرنسيين في القرنين ١٧ و ١٨ الى تقليد ما توهموا أن الكتــــاب الكلاسيكيين الدراميين فعلوه ، قالوا بأن محاكاة نماذج الأدب العظيمة (أي الكلاسيكية القديمة) تمنع وتعطل المحاكاة الأصلية وهي محاكاة الحقيقة الكونية والكلية للطبيعة نفسها (طبيعة الانسان أساسا) • وفي القرن السابع عشر أصبحت المحاكاة تجسيدا للتعميم المثالي للتجربة الانسانية المشتركة اعتمادا على النموذج الصارم لأشكال الفن القديمة (أو : الكلاسيكية ، اليونانية أساسا) وعلى ما يتخيله الفنان أكثر مناسبة لعصره وتطابقا مع ما يمليه العقل والذوق معا • وكان هذا في الحق هو المدلول العام لنزعة الكلاسيكية الجديدة .

خصوصا فى فرنسا (انظر : كلاسيكية) . ولكن مبدأ المحاكاة الشكلية والتصميمية هذا اخذ يتضاءل بالتدريج منذ القرن الـ ١٨ ليصير مدلوله متوقفا على فهم المبدع الفنى لعالمه وتصوره لعناصر ابداعه وللتناسق المطلوب بين هذه العناصر .

مركز الفنون ، المركز الدرامى

Art's Center, Center Drametiques

تعبيران ، أولهما انجليزى الأصل ، والآخر فرنسى ، يشيران الى تجربتين مهمتين فى كل من : بريطانيا وفرنسا لنشر الثقافة الرفيعة ، بواسطة المسرح أساسا ، وتوصيلها الى الطبقات العاملة والمتوسطة الدنيا ، لكفالة قيام قاعدة جماهيرية قوية للوعى وللمعرفة وللحســـاسية المتطورة ، ولاستكمال مهام التعليم بغرس القيم الثقافية الجمالية والمعرفية والادراكية النابعة من الثقافة السائدة فى المجتمع المعين فى أذهان ووجـدان القطاعات العريضـــة من النـــاس ٠

ففى بريطانيا ٠٠ وضع الكاتب المسرحى ارنولد ويســـكر مشروعه لانشاء « مركز الفنون » على أساس أن يدعمه ويموله اتحاد

النقابات العمالية والحركة العمالية عموما فى بريطانيا • وعرف المشروع باسم : « مركز ٤٢ » ، لأنه قام بالقرار رقم ٤٢ ، لمؤتمر اتحاد النقابات عام ١٩٦٠ . حيث أقر المؤتمر أهمية « الفنون » فى تثقيف الجماهير ونشر الوعى بينها ، واستكمال مهمة التعليم والاعـــلام •

وفى عام ١٩٦٢ ، بدأت عملية انشاء « مراكز ٤٢ » ، فى عدة أقاليم فى بريطانيا ، ولكن المشروع تعثر بسبب سيطرة حزب المحافظين على عدد كبير من مجالس البلديات ، وعدم توفير التمويل والأماكن المناسبة ، ولكن مدنا وأقاليم أخرى واصلت تدعيم مراكزها بنجاح ، وتستعيد الحركة الآن قوتها بعد « الحقيقة التاتشرية » •

وفى فرنسا •• بدأت حركة اقامة « المراكز الدرامية » منذ عام ١٩٤٥ — بعد التحرير من الاحتلال النازى — وتبنت الحركة المنظمات النسائية ، بعيدا عن الأحزاب والحكومة والكنيسة •

ولكن فى عام ١٩٦٢ •• كان الأديب والكاتب العظيم اندريه مالرو وزيرا للثقافة مع ديجول ، فوضع مشروع «البيوت الثقافية»، التى بدأ انشــاؤها فى كل مدن وقرى فرنسا • فضمت المراكز الدرامية ، بمسارحها ومدارس التذوق الفنى التى كانت ملحقة بها، الى البيوت الثقافية ، التى أصبحت مراكز لتعليم الانتاج الفنى ولممارسة الابداع والندوات والقراءة وغيرها •

ورغم مشاكل البيوت الثقافية مع السلطات المحلية بسبب الخلافات السياسية ، ورغم قلة التمويل •• فان عددا من هذه المراكز ، أصبح ذا ثقل ثقافى قوى فى فرنسا كلها وحقق نجاحات كبيرة ، ويضرب المثل بمراكز سيدن تولوز وستراسبورج تحت ادارة روجيه بلانشون ومسرح كوميدى دى سانت اتيين تحت ادارة جان داستى وفى مصر تسعى « قصور الثقافة » الى القيام بنفس الدور ، الذى لعبته البيوت الثقافية الفرنسية •

٦/٤

مسرح احتفــالى

Carnival Theatre

احد الأشكال المسرحية الكبرى المعاصرة التى تطورت منذ الستينات وما بعدها ، من خلال اعادة اكتشـاف أشـكال منظمة للاحتفالات الشعبية فى القرون الوسطى وفى العصور القديمة ، الأوروبية ، والآسيوية والأفريقية ، وذلك على أساس تفاعل عدة عناصر ، نظرية وتطبيقية فى العروض المسرحية نفسها • ورغم أن الرأى الشائع هو أن المفكر والناقد الروسى ، ميخائيل باختين هو الذى لفت النظر الى المغزى الاجتمـــاعى والثورى للاحتفـــالات الكارنيفالية ـ مقابل التفسير المحافظ الذى قدمته مدرسة اميل جوور كايم ـ عالم الاجتماع الفرنسى ـ لتلك الاحتفالات (انظر : احتفالية) رغم ذلك فان تيار ـ أو شكل : المسرح الاحتفالى فى

القرن العشرين كان يتأسس من خلال تطوره « الفنى » أو تطور أشكال فن العرض المسرحى تطورا مستقلا الى حد ما ، بحثا عن الشكل ـ أو الأشكال ـ الأكثر تناسبا مع حساسيات جمهور يتغير وتتغير أذواقه بسرعة بالغة منذ بداية القرن . ففى كتاب : « أصول الكوميديا الكارنيفالية الألمانية » للنـاقد الألمانى موريس رادوين (عام ١٩٢٠) رصد لتطور هذا الشكل ، المستمد من الاحتفالات الاستعراضية الراقصة الغنـائية ، والتى استخدمت الاقنعة ، والحوارات المرتجلة ، والنكات ، وابتكرت شخصياتها الهزلية التى ترمز الى رجال السـلطة (المدنية والدينية معا) طوال التاريخ الأوروبى ـ الوثنى والمسيحى : وقال رادوين : ان الشكل نفسه كان موجودا فى اطار الثقافات ، اليابانية ـ الصينية ـ والهندية ، والفارسية ، والأفريقية القديمة ، وفى الثقافات الأمريكية السابقة على كولومبس ، وأنه ظل يتطور ويغير رموزه مع تغير الديانات واللغات ، وكان يرتبط اما بمواسم الزراعة وتحولات الفصول (فيكون طقسا من طقوس الاحتفالات بالخصوبة وتجدد الحياة ، أو من طقوس التحول والعبور) أو بالاحتفالات الدينية الشعبية كالموالد وأعياد بعض الآلهة القديمة ، أو القديسـين أو الامراء (فيكون طقسا أكثر اجتماعية وأكثر مساسا بنظام المجتمع ورموزه) وعلى ذلك ـ فيما قال أتباع ميخائيل باختين فيما بعد فان المسرح الاحتفالى ، كان هو المسرح الشعبى غير الرسمى ، الذى لم يتعرض لما تعرض له المسرح اليونانى الرسمى ـ الذى كانت عروضـه تقام تحت رقابة دولة المدينة وسلطاتها الفكرية والدينية والنقدية ، ولما تعرضت له المسـارح الرسمية بعد ذلك (فى عصر النهضة وما تلاه) من تقييد صارم لأسـاليبها وأبنيتها الفنية وقضاياها ورؤاها الفكرية والاجتماعية : المسرح الاحتفالى ظل أداة رئيسية من أدوات التعبير الشعبى الجماعى ، الأكثر تلقائية وقابلية للتغير والأكثر مرونة فى استيعاب كل أنواع التعبير الاستعراضى والتمثيلى

واللغوى ، ولاستيعاب كل ما يسمح به العامة لأنفسهم فى : « مواسم الصخب والخروج على القواعد !! » ... وفى القرن العشرين استفاد مسرحيون كبار من المسرح الاحتفالى وتراثه الشكلى ورؤاه الفكرية ، فى تطوير المسارح السياسية والاستعراضية والكوميدية ، ليصبح واحدا من أكثر الأشكال رواجا وانتشارا بعد ضمور موجات المسرح الملحمى ، أو التعليمى أو التسجيلى أو مسرح العبث ، خاصة مع إنتشار موجة «ثقافة الشباب» منذ الستينيات ، التى امتزجت فيها أنواع الغناء والرقص والحوار بأشكال مبتكرة من الأزياء والأقنعة الدالة على تمرد الشباب — عموما — على المؤسسات التقليدية للمجتمعات الرسمية وعلى أساليبها المحكومة فى التعبير الفنى ، وعلى رموزها وعلى ما ترمز اليه . وفى العالم العربى بدأت موجة « الاحتفالية » فى المسرح ، بتجارب مهمة لفنانى المسرح المصريين والمغاربة ، فى أواخر الستينات استفادوا فيها من خصائص فنون العرض التمثيلية المحلية القديمة — كخيال الظل والأراجوز والسامر — وما كانت تحفل به من رغبة فى التمرد أو فى التهكم من الأوضاع السائدة ، وعنهم — وعن المصادر الفرنسية خصوصا — نقل المسرحيون فى تونس ثم فى سوريا أساليب جديدة ماتزال تتفاعل وتتطور الى الآن .

المسرح الحى

Living Theater

احد أشهر الجماعات المسرحية الأمريكية الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية ، ومن أكثر هذه الجماعات تأثيرا فى حركة المسرح الطلائعى Avans Cardè الأمريكى خصوصا والغربى عموما طوال الخمسينيات والستينات ، وكان تعبير المسرح الحى الذى صاغه الناقد الأمريكى الطليعى صامويل تايلور ، كان هذا التعبير يشير الى العروض المسرحية التى مزجت فى نهاية الأربعينات بين استخدام النصـــوص الدرامية لكتاب مشهورين ٠٠ مثل بريخت واليوت ولوركا واونيل ووراتيجان وغيرهم ٠٠ وبين الارتجال الذى يقوم به ممثلون « مثقفون » يختارون بعناية ويتلقون تدريبا فكريا وجســديا وفنيا بالغ التعقيد والرقى (يتضمن قراءات واســعة وممارسات روحية وبدنية شاقة وتفرغا كاملا لما يسمى ب : تربية

الذات وتكريســـا كاملا للعمل والحيـــاة فى اطار جماعة العمل المسرحى) . ولكن المصطلح نفسه ، تحول الى اسم لفرقة مسرحية كونها المخرج ، الممثل ، المؤلف الأمريكى جوليان بيك وزوجته جوديث مالينا فى نيويورك عام ١٩٤٧ ، واستمرت كفرقة جوالة ذات تراث (ريبرتوار) كبير من العروض فى أمريكا وأوروبا حتى وفاة مؤسسها بيك عام ١٩٥٨ ، وبدأت الفرقة عروضها بالدراما الشعرية الفلسفية لبريخت ولوركا واليوت ، ثم تطورت الى ادخال عنصر الارتجال بالتعاون مع المؤلف الدرامى الأمريكى كينيث براون (بدءا من مسرحيته : السفينة السجن) عام ١٩٦٥ التى تعرضت لحياة « مشاة البحرية » الأمريكية ودارت احداثهـا فى زنزانة باحدى السفن ، وهى مسرحية سياسية اجتماعية ونفســية حول التزام الجندى حين يفقد حريته ، وأضاف الممثلون الى النص الذى كتبه براون الكثير من أفكارهم وعباراتهم كما اشتركوا مع بيك فى العملية الاخراجية . وكانت ثقافة الستينيات فى أمريكا تتجه الى تقديس الروح الجماعية وتجديد التمرد على المؤسسات والدعوة الى الســلام والحرية الشخصية ورفض كل الثقافات العنصرية والعدوانية وكل القيود الموروثة من الماضى . وعندما رحلت الفرقة الى أوروبا تحول اعضاؤها الى الفكر الفوضوى وأعلنوا أن هدفهم هو : « زيادة الادراك الواعى للناس بحياتهم » ، و « تأكيد قداسة الحيـــاة وتحطيم الجدران والحواجز » وكان أسلوبهم هو اثارة « مواجهة » حادة مع الجمهور لاستفزازه الى الوعى والفعل الامر الذى عزلهم تمـــاما عن « الجمهور » ودفعهم الى التحـــول الى « المشاركة » مع الجمهور بدلا من السعى الى مواجهته واستفزازه . وبموت بيك تفككت الفرقة واندثرت تماما ولكن « تراثها » ترك آثارا قوية على المسرح الغربى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، خصوصا فى نشاط المخرج البولندى جروتوفســكى ، والمخرج البريطانى الذى لا يقل أهمية ، بيتر بروك .

المعادل الموضوعي

Objective Correlative

كان الشاعر والناقد والمفكر الثقافي البريطاني توماس اليوت، هو الذي صاغ هذا المصطلح في دراسته ، عن مسرحية هاملت لشكسبير ، التي نشرت عام ١٩١٩ • قال اليوت : « ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن عاطفة ما في الفن ، أو بالفن هي العثور على معادل موضوعي ، أي على مجموعة من الأشياء المنتظمة ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث التي يصير اي واحد منها هو « الصياغة » الفنية لتلك العاطفة بالذات ، بحيث تستثار تلك العاطفة على الفور ، حينما تقدم تلك الحقائق الخارجية وهي التي ينتهي دورها بمجرد تلقيها ، أو بمجرد ممارستها ممارسة حسية » •

ومن الواضح أن هذا التفسير الاليوتى للمعادل الموضوعى ، لا يمكن أن ينطبق لا على الموسيقى ، ولا على التمثيل ، ولكنه يمكن أن ينطبق على معظم الفنون الأخرى ـ وبوجه خاص ٠٠ فنون اللغة ـ أى كل الأنواع الأدبية ـ وفنون التشكيل ٠ ومن ناحية أخرى ٠٠ فان أية عاطفة : كالحزن ، أو الرعب ، أو الشفقة ، أو الحب يمكن التعبير عنها بعدد لا نهاية له من الصياغات ٠ ورأى نقاد اليوت أنه خلط بين التعبير عن عاطفة ما فى العمل الفنى ، وبين استثارة هذه العاطفة لدى من يتلقى هذا العمل ٠٠ وكانت سوزان لا نجر فى كتابها « العقل ضد الانا » أبرز هؤلاء النقاد ـ عام ١٩٦٧ بابرازها أن تمنت نظرية اليوت يؤدى الى حرمان الفنان من « المرونة اللازمة للتعبير الفنى ، وأنه تجاهل امكان اختلاف ما يستثير المعادل الموضوعى لاحدى العواطف ، حسب اختلاف نفسـيات وظروف وأعمار الذين « يتلقون » العمل ٠ وقد كان للمصطلح الذى صاغه اليوت تأثير واسع فى النقد العالمى ، واشتهر به فى مصر كل من الدكتور رشـاد رشـدى ، والشـاعر صـلاح عبد الصـبور ٠

المعـــاصرة

Contemporary

المعنى المباشر لهذا المصطلح أن يكون الشيء متزامنا — فى عصر واحد — مع شيء أو أشياء أخرى ، فيكونان « متعاصرين » أى « متزامنين » . ولكن انعكاس التقدم المادى والعلمى فى الغرب على الأدبيات الغربية هذا القرن الـ ١٩ أنتج احساسا عاما بأن الغرب هو المعبر عن « العصر » ، وامتزج هذا الاحساس بالمشاعر الدينية والعرقية ازاء الشعوب الأخرى وحضاراتها .

وبالتالى .. برز نوع من « تصنيف » الحضارات المختلفة تصنيفا « رأسيا » تصاعديا ، وأصبحت الحضارة الغربية هى الأكثر

تقدما ، وهى الحضارة العصرية ، والمعاصرة ، فامتزج مفهوم المعاصرة بمفهوم التطور من ناحية ، والحداثة من ناحية اخرى ٠

وعموما ٠٠ لم تكن لهذا المصطلح أهمية تذكر في فكر العالم القديم ، ولكن تنبه اليه المترجمون وشراح الفلسفة المسلمون العرب منذ القرن العاشر الميلادى ، حين لفت نظرهم « تعاصر » اكثر من مفكر يونانى فى زمن واحد ، ولكنهم ينتمون الى بلدان والى اتجاهات مختلفة ، وعنهم نقل أوائل الدارسين الغربيين فى مجالات الدراسات الكلاسيكية فى عصر النهضة ، حيث بدأت تظهر مناهج بحثية خاصة لحسم مشاكل التزامن بين ظواهر أو أعمال أو شخصيات مهمة ، ظهرت فى عصر واحد ، ولكن فى أماكن مختلفة ، وكان لها مظهر مشترك ، ولكن مع وجود الاسقاطات الحضارية والثقافية المختلفة ، وفى أواخر عصر النهضة ، وبداية عصر التنوير (القرنين ١٧،١٦) ٠٠ ظهرت فى الفكر السـياسى والتاريخى مسالة العلاقة بين المجتمعات ، التى تمكنت من تحطيم قيود العصور الوسطى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية ، وهى مجتمعات غرب أووربا — بوجه عام — وبين المجتمعات الأخرى فى شرق وجنوب أوروبا ، التى كانت لاتزال ترزح تحت تلك القيود ، وبدأت قضية اعتبار المجتمع « معاصرا » ، تتخذ بعدا فكريا واجتماعيا ، وليس بعدا زمنيا فقط ٠ وكذلك ٠٠ أصبح الفكر « معاصرا » بمقدار تعلق فكره ومناهجه وأدواته بما يطرحه ، وينتجه العصر نفسه ٠ ولكن مع القرن الـ ١٩ ٠٠ اكتسب المصطلح دلالة جديدة ، مع شروع المفكرين الاتراك والهنود ، والصينيين ، ثم المصريين فى اقتباس انماط الفكر والحياة والعمل والابداع من المجتمع « العصرى » الاوروبى على أساس أن هذا المجتمع هو الذى يعرف عن كل من : « العصر » الحديث ، وعن

افضل ما يتضمن هذا العصر · ثم ظهر الفكر القومي المستنير فى العالم العربى ، وفى اليابان وافريقيا ، فعالج قضـــية التحديث والمعاصرة من منظور أكثر شمولا ، يعنى بالتطور المادى ، على أساس التكنولوجيا الغربية ، وأشـــكال التنظيم الاجتمـاعى والادارى والسياسى فى الغرب بشـــكل عام ، كما يعنى بالتماسك المعنوى والثقافى للمجتمع ، وامكانية ان يكون المجتمع ، معاصرا وأصيلا فى وقت واحد ·

معنى

Meaning

انه المحصلة الذهنية والقصد والمضمون المستهدف من أى تعبير لغوى « لفظى » ، سواء كان التعبير اللفظى جملة مفيدة ـ كما قالت العرب ـ أو أكثر ، أو كان جزءا من جملة يمكن عزله منطقيا عنها • والمعنى مرتبط بالتعبير اللفظى ، ولكنه شىء آخر غيره ، رغم ان احدهما يشير الى الآخر ، كما أن المعنى امتداد للتعبير رغم أن الجاحظ قال ـ فى الرسائل : « ان المعنى قد يكون ، دون أن يكون له لفظ » ولكنه قال أيضا ـ فى الرسائل « ان اللفظ للمعنى بدن ، والمعنى للفظ روح » •

والمعنى فى النهاية ما تتكون منه ـ أو أول ما تتكون منه ـ دلالة التعبير اللفظى ، التى تتكون أيضـا من السياق الذى يوجد

فيه التعبير ، ومما قد يصاحب التعبير من تلويحات في الصوت أو إشارات وإيماءات .

ويتكون معنى الجملة من المعاني الجزئية لمكوناتها .. فهو النتيجة النهائية لتداخل وتفاعل معاني المكونات . ومعنى تعبير معين هو ما يحكم شكل ونوع استخدامه في الكلام أو الكتابة أي في أي نوع من الخطاب .

وقد تنشأ المعاني عن اتفاق الناس عليها في مجتمع ما في عصر بعينه ، أو على امتداد العصور وفي كل المجتمعات . وهو ما أسماه القاضي عبد الجبار – من أشهر مفكري المعتزلة ، وأقربهم إلى الفكر السني الأصيل بالمواضعة (أي تواضع الناس واتفاقهم على المعاني) ولكن المعنى أيضا قد ينشأ من سلطة مرجعية ، تملك حق إعطاء الأشياء أسماءها والألفاظ معانيها ، مثل : سلطة الله حين علم آدم الأسماء ومعانيها كما قال الجاحظ ، وهذا ما أسماه أبو الحسن الأشعري بالاسقاط .

واستخدمت الفلسـفة العربية كلمتي المواضعة والاسقاط بنفس المعنى . وصاغت الفلسـفات الغربية لنفس المعنى كلمات أخرى . ويبدأ المعنى – جزئيا – من المعنى الاشاري « معنى الحروف أو الصوت أو الكلمة أو الرمز » ، ويطل إلى المعنى السياقي – معنى الاشارة في سياق جملة ، والجملة في سياق فقرة – وهكذا وهنا يتزايد حجم المعنى ، حيث تتحدد العلاقات المنطقية بين الجمل وبين الإشارات .

وعلى كل حال .. فإن هذه الكلمة على بساطتها ، واحدة من أكثر مصطلحات الفكر الفلسفي النقدي واللغوي تعقيدا ، خاصة مع انشغال فلاسفة القرنين : الـ ١٩ والـ ٢١ الوضعيين والماديين

بتحديد دلالات الرموز فى « العلوم البحتة » كالرياضيات ، والعلوم التطبيقية كالكيمياء والهندسة ، فتجاوز البحث فى « المعنى » بذلك مجال علم اللغة القديم ٠

وقد ساهم الفلاسفة العرب العقليون ـ عموما ـ فى اثراء التفكير فى « المعنى » من الناحيتين النظرية (الفلسفية والعلمية) والتطبيقية (علوم اللغة والتفسير وفلسفة العلم) ، وبوجه عام ٠٠ ينبغى التمييز بين « علاقتين » فى الجانب المعرفى للمعنى : (١) فالتمييز واجب أولا بين الكلمة ، والشىء الذى تسميه هذه الكلمة أو تشير اليه ٠٠ فهنا تكون الأشياء معطيات للكلمات التى ترمز لها (٢) ، ثم يجب التمييز بين الكلمة ، وبين خصائص الأشياء التى تسميها ، أو تشير اليها فقولك « شجرة » يتضمن خصائص كثيرة : هى « نوايا مضمرة » فى الكلمة ، أو حالات ذهنية ، أو دلالات نفسية للكلمة نفسها ٠ وفى كتاب « معنى المعنى » الذى كتبه أوجدين وريتشاردز الوضعيان التحليليان عام ١٩٢٣ ٠٠ قالا ان « المعنى » هو مجموع السمات المشتركة بين كل « المواقف » التى تستخدم فيها كلمة ما أو تعبير معين ، وهى السمات التى تغيب عن المواقف التى لا ترد ولا تستخدم فيها الكلمة ذاتها ٠

ان الكلمة الواحدة تنظيم لحروف ، تكتسب « دلالة » عبر تاريخ معين ، ترتبط فيه أشياء ومشـــاعر وعقائد وأحداث بهذه الكلمة : والكلمة ذاتها بوصفها « رمزا » هى جزء من نظام اللغة ، الذى هو هيكل تنظيمى من رموز مشابهة متعددة ، بتغيير ترتيبها ٠٠ تتغير معانيها ودلالاتها ٠ وعلى ذلك ٠٠ فان « معنى » الكلمة يستمد من التاريخ الذى حملته ، ومن موضعها فى نظام الكلمات أو الرموز أو الدلالات الأخرى المجاورة لها والمرتبطة بها ٠ وقد يكون هذا مصـــدرا فى حالة ما لقوة الشعر ، بتعدد مســـتويات

واتجاهات المعنى للعبارة أو للكلمة الواحدة ، وفى حالة اخرى .. قد يكون مصدرا لدقة العلم بتحديد المســـتوى أو الاتجاه الوحيد للمعنى المقصود • وبذلك لا يكون للرمز (للكلمة) معنى الا اذا دلت على شيء ، وبذلك يختفى المعنى اذا اختفت الدلالة •

وقد يتعدد المعنى اذا تعددت الدلالات • ان الكلمة رمز مجرد، يشير الى معنى أو معان متعددة ، حسب تاريخه وسياقه ، وقد يتغير « المعنى » المقصود للكلمة الواحدة (السفينة حتى القرن ١٧ غير السفينة بعد عصر البخار !) •

وقد يتغير المعنى بالاستبدال ، أى حين يستبدل ما تدل عليه الكلمة الواحدة ، وثمة تغير للمعنى بالتشابه ، فالسرعة فى عصر الحصان ، غير السرعة فى عصر الصاروخ ، وهناك تغير بالاختصار، وتغير بالمجـــاز .. فالقمر غير الفتاة الجميلة ، وتغير بالاستعارة فالهاتف قديما صوت داخلى فى الذهن أو كائن علوى ، يعتقد المتلقى بوجوده • غير الهاتف الذى هو التليفون •

الملحمى

Epic

ارتبط هذا المصطلح بنوع خاص من الدراما المسرحية ـ أولا ـ ثم الدراما السينمائية أيضا ، منذ عشرينيات هذا القرن · وأصبح المصطلح نفسه اسما لتيار فى التأليف والاخراج المسرحيين يتبنى موقفا فكريا ـ من المجتمع والفن ومن الانسان حيث يتقدم المضمون على الشكل ـ مع أهمية الشكل ذاته للتعبير عن المضمون ، وحيث يستبعد الايهام المسرحى وينبه « المتفرج » الى أنه يشارك فى العرض المسرحى بوصفه قاضيا واعيا بقضية تتعلق بوضع بشرى اجتماعى وفردى لابد أن يتخذ المتفرج موقفا بشأنه · وبذلك أصبحت الحقيقة التى يمثلها العرض المسرحى أو يشير اليها والوعى بهذه الحقيقة والموقف منها هو الهدف وليس مجرد استثارة المشاعر والاحساس

بالتماثل لدى المتفرج بما يجرى على خشبة العرض المسرحى · وقد استخدم كتاب ومخرجو المسرح الملحمى أشكالا ووسائط تشبه أشكال ووسائط راوية الملحمة (أو « السير » القديمة) أى استخدموا الراوى والسرد المتتالى والكورس الجماعى وكل ما يمكن أن يحل محل هذه الوســائط السردية فى الملاحم القديمة من وســائل تكنولوجية مســتحدثة كالشريط الاذاعى المســجل أو الشريط السينمائى أو صور الفانوس السحرى وغيرها · وقد ظهر المسرح الملحمى وسط الغليــان الاجتماعى الذى اجتاح المانيــا وروسيا القيصرية بعد الحرب العالمية الأولى على أيدى فنانى المسرح التعبيريين الألمان أساسا (مثل ايروين بيسكاتور وارنست توللر ثم برتولت بريخت) ·

وتنسب الى بريخت والى زميليه وصديقيه النــاقد الأمريكى ايريك بنتلى والناقد والمخرج والموسيقار المسرحى الأمريكى جون فيليت عملية صياغة النظريه الأولى المكتملة لفكرة المسرح الملحمى التى نظر اليها باعتبارها أول « نوع » مسرحى يختلف جذريا فى المنظور الفلسفى والجمالى والتكنيكى عن النوع المسرحى الأصــل الأول الذى كان أرسطو قد صاغ نظريته فى أثينا فى القرن الرابع قبل الميلاد والذى ظل يتطور عبر القرون دون أن يخرج أحد على قواعده الأساسية ·

ومن المهم أن نتذكر أن المسرح الملحمى وتطبيقاته ، أدى بالفعل الى تغييرات كثيرة وشاملة فى المسرح الغربى كما أتاح لمسارح العالم الثالث الفرصة للتخلص من شكل المسرح القديم ـ الذى كانت ثقافات العالم الثالث قد استعارته من الغرب ـ وأتاح لهذه الثقافات فرصة البحث عن أشكال مسرحية خاصة بها · ففى المسرح الغربى نفسه أفرز المسرح الملحمى أشكال : المسرح التقريرى (أو مسرح

الريبورتاج – وهو يكاد يكون صحافة تمثيلية) والمسرح الوثائقي أو التسجيلي وغيرها من أشكال التأليف والعرض المسرحي .

ومنذ أوائل الســتينيات ، وتحت تأثير المعرفة النظرية والتطبيقية بالمسرح الملحمي ، وقدرته على استيعاب أشكال متنوعة ؛ وأساليب في العرض المسرحي مختلفة عن مجرد الحوار التمثيلي بين شخصيات محددة ، كتب نجيب سرور ، ويوسف أدريس ، ومحمود دياب وغيرهم في مصر أعمالا مسرحية بعيدة عن النموذج الحواري الأرسطي أو التقليدي القديم ، مستفيدين من « كشوف » نقدية وأكاديمية عديدة لأشكال عروض تمثيلية محلية قديمـة ، وتبعهم مؤلفون ومخرجون لا يقلون أهمية في لبنان وسوريا والمغرب والعراق وتونس (عصام محفوظ ، سعد الله ونوس ، الطيب الصديقي ، محمد قاسم ، محمد عزيزة) .. وغيرهم .

نزعة الازدهار والنضج

Acmeism

وقد ترجمها أحد النقاد إلى « الذروية » من « الذروة » ، وهي احدى نزعات ، أو تيارات الحداثة في الشعر الروسي في أوائل القرن ، التي تطورت عن التيار الرمزي . وكرد فعل مضاد لما في الرمزية من نزوع الى الغيبية ، والاسراف في « المراوغة » اللفظية التي تؤدي الى ابتعاد المعنى أو الدلالة عن اللفظ • وأخذت الحركة اسمها من كلمة Acme اليونانية القديمة ، التي تعني — حرفيا — : أقصى أو ذروة بمعنى : أقصى ارتفاع الشيء أو قمة الازدهار أو ذروة عملية النضج • وقد أراد شعراء هذه الحركة أن يستعيدوا الى لغة الشعر ، الدقة والقدرة على استحضار الدلالة المباشرة ، قائلين ، بأن : الاعجاب بالوردة يجب أن يكون بدافع من الاحساس المباشر

بجمال الوردة ، وليس لأنها رمز للنقاء مثلا ، أو حتى باعتبارها رمزا للجمال نفسه • وقد تضمنت أشعارهم استخدام الصياغات الشعرية العتيقة فى الشعر اليونانى والبيزنطى والشعبى القديم ، اضافة الى المفردات والصياغات العامية العادية •

تكونت أول مجموعة من شعراء الازدهار والنضج عام ١٩١٢ ، فى سان بطرسبرج ، باسم : « نقابة الشعراء » وعلى رأسها جوميليف ــ أكبر من كتبوا فى نظرية الشعر من زاوية نظر الحركة ــ وآنا اخماتوفا وماندلشتام ، وأصدروا مجلة باسم « أبو للون » فيما بين ١٩٠٩ ، ١٩١٧ • ولكن السلطة السوفيتية بدأت تطارد شعراء الحركة منذ ١٩٢٥ ، ودمغتهم صحفها بأنهم « انحلاليون » و « فرديون » ، يدعون لانحلال الثقافة ، ويمجدون الفردية فى مقابل جماعية « الروح الثورية » • وأعدم جوميليف عام ١٩٢٠ بتهمة الاشتراك فى مؤامرة معادية للثورة ، وأرسل ماند لشتام الى أحد معسكرات الاعتقال والعمل فى سيبريا ، حيث مات عام ١٩٣٦ (أيام محاكمات المثقفين ، التى قادها وزير داخلية ستالين الأول ، ييجوف Yezhov والتى استمرت من سبتمبر ١٩٣٦ الى ديسمبر ١٩٣٩ ، وقتل أثناءها نحو سبعة ملايين من المثقفين وأعضاء الحزب الأوائل) • أما آنا اخماتوفا •• فقد لزمت الصمت ، ولكنها ظهرت بأشعار وطنية خلال فترة الحرب العالمية الاثنية ، ثم تعرضت لنقد عنيف ألزمها الصمت منذ عام ١٩٤٦ ، أيام سيطرة جدانوف الذى سعى الى وضع كل المثقفين السوفيت تحت سيطرة الحزب الشيوعى ، وكان مسئولا عن الشؤون الايديولوجية فى اللجنة المركزية ، ولكنها عادت للنشر فى مرحلة « الهدوء » الأولى ونشرت عدة مجموعة من الشعر •

نظام معرفى

Cognitive System

يفترض نظريا فى كل من علم اجتماع الثقافة وعلم اجتماع المعرفة وفى علم النفس المعرفى ـ أن لكل مجتمع ولكل شخص « نظاما معرفيا » خاصا به يتكون من مجموعات من عناصر المعرفة أو المعتقدات التى يستند اليها المجتمع ـ أو الشخص ـ فى تعرفه على العالم من حوله وفى تعامله مع هذا العالم ، أو التى تتكون منها (فى حالة المعتقدات) عقيدته الكلية ٠ أما موضوعات النظم المعرفية فليس لهـا حصر : فنحن نجمع « معلومات » وانطباعات وتصورات وشذرات من المدركات بصورة مستمرة ثم « تنتظم » هـذه المجموعات من المدارك فى « نظم معرفيـة » عن أشـخاص وجماعات ، وظواهر وتواريخ ومجتمعات ومؤسسات ٠٠ الخ ، انها نظم معرفية جزئية تتشكل من تفاعل المعلومات والمفاهيم والتصورات

الذهنية لكى يتكون من هذه النظم المعرفية الجزئية الفرعية فى النهاية « النظام المعرفى » الكلى أو الشامل الذى يتميز به مجتمع أو فرد بعينه · ولكن المشكلة الرئيسية التى تدرسها علوم الاجتماع الثقافية والمعرفية وعلم النفس المعرفى تتعلق بمدى تماسك واتساق جزئيات « النظام المعرفى » ومكوناته من معلومات أو انطباعات أو تصورات أو معتقدات أو مفاهيم أو مدى تنافرها · ومن الواضح أنه كلما اتسقت مكونات النظام المعرفى لمجتمع أو لشخص كان أكثر قابلية للتوحد أو للانتظام الصحى فى حركة منتظمة الايقاع ، تتزايد سهولة عملية حل تنقاضاتها الواقعية · ومن أكثر ما يميز اى نظام اجتماعى مستقر وقادر على التطور الصحى التماسـك والاتساق بين عناصر « نظامه المعرفى » والانتظام حتى بين متناقضاته (رأى الفرنسيين فى نابليون أو ديجول ، اعتقاد العلمانيين فى كروية الأرض ، التمسك بتفسير العلم لقوانين العلم ذاته وليس تبريرها بأقوال خرافية أو تعميمية ·· الخ) ·· ان درجة الاتساق الداخلى أو التماسك العضوى بين مكونات النظم المعرفية فى المجتمع معيار عام من معايير تماسـك المجتمع ذاته واستقراره وقابليته للتطور · وعندما يتحقق هذا الاتساق يسـميه علمـاء الاجتماع « التناغم المعرفى » ونقيضه هو « التنافر المعرفى » الذى يعد عاملا رئيسيا من عوامل التنافر الاجتماعى (أى انعدام قابلية المجتمع للتماسك) وهو غير التناقض الاجتماعى الذى يمكن أن يقوم فى اطارمجتمع متناغم معرفيا ·

نظم تركيبى

Syntagmatic

رغم الدلالة العامة لهذا المصطلح التى يمكن أن تدخله فى علوم المنهج والمنطق والرياضيات والهندسة فان استخدامها شاع أكثر فى علوم اللغويات الحديثة منذ صاغه السويسرى الفرنسى فرديناى دى سوسير أواخر القرن الماضى فى محاضراته التى جمعت بعد موته فى الكتاب الشهير : « دروس فى علم اللغة العام » (١٩١٥) ٠ ومع ذلك فانه تحول بالفعل الى أحد المفاهيم الأساسية فى الفكر الحديث الذى تطور فى اطاره منهج تداخل وتكامل العلوم أو الأنظمة العلمية المختلفة ٠ وللكلمة نفسها معناها المعجمى المستمد من معنى جذورها (فى اللغات الأوروبية) ولهذا المعنى المعجمى أهمية : فهى تدل اما على انتظام - أى انتظام لتجمع ما من الأفراد أو المجموعات أو على تجمع قسم بعينه من أقسام تجمع أكبر ٠ ولكن معناها الاصطلاحى - نشأ من استخدام دى سوسير لها فى سياق

توضيحه للتركيب المنطقى والدلالى لمفردات اللغة — فى عملية التفكير المنطقية داخل الذهن أو فى الكتابة (المبينة لمعنى أو المفصحة عن فكرة) • فالنظم التركيبى هنا يشير الى العلاقة المستقيمة أو الخطية الأفقية الحاكمة فى مستوى بعينه بين عناصر « الجملة » اللغوية وهو المستوى الشكلى المستقيم (المورفولوجى) للجملة •

ويمكن للتبسيط أن نقول انها تشير الى العلاقة بين «المفردات» الأساسية للجملة بعد تقسيم كل منها الى مكوناتها ومكونات مفرداتها الى « الوحدات » الأساسية • ولكن الانتظام الشكلى المستقيم لا يتجلى معناه كما لا تتجلى وظيفته باعتباره « النظم التركيبى » لأى تجمع الا من خلال فهم النظم الرأسى أو Paradigmatic لنفس التجمع • فالنظم الرأسى هو الذى يبين البنيان نفسه (للجملة فى اللغويات أو لأى تجمع هندسى أو اجتماعى أو معلوماتى •• الخ) من منظور رأسى فى جانب ، ومن ناحية تبادل التفاعل بين « المفردات » المنتظمة من جانب آخر • وبذلك تبدو الوظيفة « الفكرية » والعمنية الكاملة لكل من الاصطلاحين من حيث مساهمتهما فى بناء التصور « الشبكى » — أو المنظومى للعالم وللمجالات الوجود المادى — والفكرى المختلفة ، حيث تتداخل المستويات الأفقية ، والمستويات الرأسية لوجود أى ظاهرة أو أى « منظومة » فى تفاعل متواصل داخلها أو بينها وبين أى ظاهرة أو منظومة أخرى ، وهذا هو التصور « المنهجى » والفكرى الذى أنتجه تطور العلوم فى القرن العشرين ، وأنتجت أيضا « تداخل » هذه العلوم لتفسير الظواهر ولادراك حركتها أو للتحكم فيها واخضاعها للارادة الانسانية فى عمليات « الانتاج » المختلفة (انتاج المعرفة ، أو الأفكار ، أو السلع ، أو الخطط الاجتماعية والاقتصادية والثقافية •• الخ) وهذا أيضا ، هو التصور الفلسفى والمنهجى الذى ظهر فى مواجهة التصورات السطحية والمتوالية والجدلية القديمة •

النقد الجديد

New Criticism

مصطلح ، عرف به تيار كبير فى النقد الأدبى ، منذ مطلع القرن العشرين ولذلك ·· فان « النقد الجديد » لم يعد جـديدا تماما ، كما أن الاختلافات الكبيرة التى ظهرت وتعمقت بين رواده ؛ اثبتت أنه لم يكن مدرسة ذات رؤية واحدة ، كما كانت مدارس النقد السابقة فى القرن الماضى (كالأنطباعية والواقعية وغيرها) ، ولكنه كان تيارا جمع رؤى مختلفة ومتعددة بعدد الرواد من النقاد الكبار الذين انتسبوا اليه ·

وقد ارتبط ظهور هذا التيار فى النقد الأدبى بتطور كل من علوم المنطق ، والعلوم الرياضية واللغويات ، وبتطور فلسفة العلم ،

التى استطاعت أن تحقق نوعا من القياس الاحصائى للتقدم العلمى وللابـــداع فيه . وأراد البعض أن يطبقوا نفس المبـــادىء على « الاستهجان » الشخصى للأعمال الفنية ، والأدبية بشكل خاص الذى كان مرتبطا بالمدرسة الانطباعية بشكل عام ، وأراد هؤلاء ، أن يمتلك النقد أدوات ومناهج « مضبوطة » تستطيع أن « تقيس » الابداع الأدبى بمقاييس احصائية صارمة ودقيقة .

وقد صاغ المصطلح نفسه ، أستاذ أمريكى فى النقد الأدبى . يدعى جيمس سبينجارن » عام ١٩١٠) ، وكان يقصد أن يستخدمه لعرض منهج جديد فى الدراسات الأكاديمية حول الادب ، مثل دراسة الناقدة الأمريكية كارولين سبيرجيون حول « الصور عند شكسبير » ، التى استنتجت نفس ما كان يســتنتجه النقــاد القدامى (حتى الرومانتيكيين منهم) ولكنها استخدمت « وسائل » جديدة احصائية فى معظمها بعد أن حددت بدقة منهجية ما تقصده بكلمة « الصور » .

وكانت الغالبية العظمى من النقاد ، الذين انتســـبوا الى « النقد الجديد » من أمريكا مثل : أيفور ريتشاردز ، وآلان تيت ، وكلينث بروكس ، وجون كراو رانسوم ، وكينيث بيرك ، ووبليام امبسون وغيرهم . وظهر الاختلاف بينهم منذ البداية تقريبا .. فقد أوضح جون رانسوم ــ فى كتابه : « النقد الجديد » عام ١٩٤١ ــ اختلافاته الجذرية مع كل من ريتشاردز واليوت وامبسون ووينترز ، كما أوضح الخلافات الجذرية فيما بينهم ، وقال انه من الضرورى أن يظهر الناقد الذى يعمل على أساس « تاصيل وتقنين وجود العمل الأدبى » وهو ما اعتبرته المدرسة البنيوية « بشارة » بظهورها فى مجال النقد .

غير أن من الواجب أن نتذكر أن « النقد الجديد » ارتبط بظهور موجة الشعر الجديد ، التى ضمت الشعراء « الصوريين » ، ومزيج

بقايا الرمزيين والتعبيريين وغيرهم في العقدين الأول والثاني من هذا القرن . وكرس « النقد الجديد » نفسه الى حد كبير في بدايته ، للشعر طوال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين ـ اضافة الى اهتمامه بنظرية النقد الأدبي ، أو بـ « علم النقد » كما أحب الكثيرون تسميته ، بينما انصب اهتمام كل أصحاب النقد الجديد على الأعمال الأدبية ـ أو بالتحديد على « النصوص » الأدبية وحدها دون أي نظر لحياة مؤلفها أو خلفيته العلمية أو النفسية أو أصوله الاجتماعية أو مهنته ومستواه الاجتماعي .. الى آخر تلك العوامل التي اعتبروها عوامل « خارجة » على النص ، ولا تســاعد على فهمه أو تحليله ـ وهو ما اعتبروه الهدف الوحيد والمهمة الوحيدة للنقد ـ وان ساعدت على فهم أو معرفة حياة المؤلف ذاته بالطبع . واهتم النقد الجديد باستخدام ما أطلق أصحابه عليه اسم : الوسائل العلمية لتحليــل « النص الأدبي » وتمثيل تحليله ، مثــل الرسوم شبه الهندسية والاحصاءات : فالرسوم لتوضيح « بناء » العمل الأدبي ، والاحصائيــات لتحديد مجموعات أنواع الكلام والمفردات (أنواع الأفعال أو الضمائر .. الخ) والرسوم أيضا لتوضيح « النسب » بين أقسام العمل : كنســبة السرد الى الوصــف أو الى الحوار ، ونسبة الصور البلاغية الى الصور الحسية ، ونســبة اســتخدام أنواع التشبيه وما الى ذلك . واستمر النقاد يمارسون هذا العمل الى أواخر الثلاثينيات تقريبا (مثل : فيرنون لي ، وكارولين سبير جيون ، واديث ريكيت وغيرهــم) ولكن الجيل التــالي منذ أواخر الثلاثينيات بدأ ينظر الى هذه الأنواع من « القياسات » للنصوص الأدبية ، باعتبارها أعمالا ثانوية بالنسبة للنقد ، نوعا من التمرينات اللغوية والفنية تستخدم نصوص الأدب ولكنها لا تكشف القيمة الحقيقية للأدب : ومنــذ ظهــرت الكتــابات النقدية للنــــاقدين والشاعرين : روبرت جريفز ، وتوماس اليوت ثم الأعمال النظرية التي كتبها ايفور ريتشاردز ، واوجدين (خصوصا : كتاب « معنى

المعنى » وكتاب « مبادىء النقـد الأدبى » اللذين ظهرا على التوالى عامى ٢٣ ، ٢٤ ولكن لم يؤثرا فعلا ألا فى أواخر الثلاثينيات) ٠٠ بدأ « النقد الجديد » يهتم بمسالة : تفاعل الكلمات وتداخلهـــا لتوليد المعانى ، وتفاعلت هذه المدرسة الجديدة مع علوم النفس والتفسير الاجتماعى للثقافة وتحليل المضمون وعلم التفسـير أى الهيرمينيؤتيكا ، وعلم الدلالات أى السيميوتيكا واللغويات وفلسفة التحليل اللغوى مستفيدة منها جميعا وهو ما يعد التمهيد الحقيقى لظهور النقد البنيوى ٠

غير ان « النقد البنيوى » تجاوز النقد الجديد بكل اتجاهاته تقريبا ، ليس فقط من حيث تجاوزه للرغبة فى القياس الكمى للعمل الفنى ، رغم ابتكاره لأساليبه الخاصـــة ومنهجه لهذا القياس ، وانما لأن النقد البنيوى استطاع أن يحقق الكشف عن العلاقة العميقة بين كل عناصر تكوين العمل الفنى ، والوصول بكل من هذه العناصر بتحليلها « بنائيا » ، أى من حيث وحدتها العضوية ، وليس من حيث تمايز كل منها عن العناصر الأخرى ٠

واقعيـــة

Realisme

هذا واحد من أكثر مصطلحات الثقافة الانسانية شيوعا ، وقابلية للخلط ، سواء فى مجال « الفلسفة » ، حيث نشأ المصطلح ، أو فى مجالات « الفن » ، حيث استخدم أولا بمعناه الحرفى ، وحيث نشأت « المدرسة الواقعية » الشهيرة والمظلومة .

ففى الفلسفة .. استخدم مصطلح « الواقعية » لتسمية نظريتين متناقضتين ، فالواقعية (كنقيض للمثالية) هى الفلسـفة التى تنسب الى الفلاسفة الطبيعيين قبل سقراط أو الى أرسطو نفسه ، التى تؤمن بوجود العالم (الواقع) المكون من أشياء مادية ، تشغل حيزا فى المكان ووجودها موضوعى ، بصرف النظر عما اذا كان

أى عقل يدرك وجودها أم لا · ولكن الواقعية (كنقيض للاسمية) هى الفلسفه التى اسسها أفلاطون ، التى تؤمن بوجود كيانات مجردة ، أو « كليات » وجودا حقيقا (واقعيا) فى عالم خاص بها لا يحده مكان ولازمان ، وسواء كانت لها حالات أو نماذج أولا ·

وقد تسمى النظرية الاولى الواقعية المعرفية أو الادراكية ، وتسمى الثانية – أحيانا – بالواقعيه الأفلاطونية أو المنطقية ·

اما الواقعية فى الفن ·· فقد استخدمت أولا ، ولعصور طويلة لتسمية « نزوع عام فى الفن » الى محاكاة الواقع العيانى – من أحد جوانبه – أو من كل الجوانب ، وهو نزوع استخرج منه أرسطو قاعدة « المحاكاة » الشهيرة ، التى يلتزم بها الفن لتوليد الاحساس بالتماثل مع الحقيقة ، وهذا هو ما كتب عنه الناقد الأيرلندى العظيم ، هارى ليفين يقول : انه الاتجاه الارادى فى الفن الى مقاربة الحقيقة ، ومحاولة المحاكاة للتجارب الخارجية (الظاهرية) والتاريخية (الاجتماعية) · والقيام بملاحظات تجريبية ، والالتزام بقوانين الاحتمالات ، ولأن يبدو كالحقيقة حقيقيا · ولقد تجسد هذا النزوع فى الفن الى الواقعية – فى بعض الأساليب – التى اتبعها فنانون من مختلف مجالات التعبير الفنى ، ومنذ العصور الأولى ، سواء فى مصر أو غيرها ·

ولكن الواقعية تحولت الى مدرسة متكاملة ، ذات نظرية فى القرن ال ١٩ ، وربما كانت بشكل ما وليدة لثورات ١٨٤٨ فى أوروبا ، ونقيضا للنزعة الرومانتيكية بشطحاتها العاطفية ومثاليتها ونزوعها الى الأساليب المعقدة · ومع تدهور أوضاع غالبية السكان فى أوائل الثورة الصناعية وتصاعد الاهتمام بالأوضاع الإجتماعية المزرية والمشاكل السياسية المترتبة عليها تحولت الواقعية من تكنيك

الى نظرية والى « هدف » نظرى قويين يقول ان الفن ينبغى أن يكون تصويرا للواقع الاجتماعى (الاقتصادى ـ السياسى ـ الثقافى) وأن يسعى الى انتقاد الواقع وتقويمه • ونحو منتصف القرن بعد ثورة ١٨٤٨ ، بدأ الناقدان شانفلورى ودورانتى فى فرنسا جهدهما لتقنين الواقعية وساعدهما ظهور الرسـامين : ديجـا وكوربى ، والكاتبين فلوبير وبلزاك وفى انجلترا ظهرت الكاتبتان جاسكيل وجورج اليوت وغيرهما ثم تشارلز ديكنز وفى روسيا ظهرت جوجول وتورجنيف وتولستوى •• وعلى أساس كتابات وأعمال الفن التى أنتجها هؤلاء وغيرهم شرع النقاد يفلسفون الواقعية • وتتجلى هذه الفلسفة « الفنية » أساسـا فى كتـابات الروسيين : بيلينسـكى وتشيرنفسكى اللذين قالا بأن الفن لا يحاكى الواقع اجمالا وانما ينبغى أن يحاكى « جوهر تكوينه وحركته » على مستوى الشخصيات أو العلاقات أو مصائر أى منهما •

وفى البداية •• فضلت « هذه » الواقعية الارتباط بكل ما هو يقينى ومؤكد ، وبالصورة الظاهرة للعلاقات الاجتماعية ، وبتعريف الانسان بسلوكه وشكله وانتمائه الاجتماعى وبأوضـــاع الطبقات الفقيرة ، وبأن ميلها السياسى هو : تبنى قضايا التحرر السياسى والعدل الاجتماعى ، مما قربها من الرومانتيكية فى عصرها الثورى الأول •

وفى مراحل لاحقة تعلقت الواقعية بالاهتمام بتصوير المعاناة الاجتماعية للبسطاء من الناس ، ورغم رفضها فى البداية لأى نزعة غنائية أو جمالية ، ورغم رفضها ظهور شخصية المؤلف فى كتاباته •• فانها عادت الى تقديم البعد النفسى والفكرى والعنصر الشخصى فى الكتابة الابداعية • وفى الربع الأول من القرن العشرين •• أكد النقاد الفرنسيون أن الواقعية الحقيقية هى الواقعية الانتقادية ، التى تهتم بانتقاد الأوضاع الاجتماعية السيئة ، وبانها : « رؤية

وموقف من الحياة الانسانية ، لا تلتزم بأسلوب فنى واحد » ..
وكان ذلك فى مواجهة « تعنت » النقاد الروس البلاشفة ، بعد
١٩٢٥ ، الذين راحوا يطالبون الأدب (والفن عموما) بأن يكون
جزءا من الجهاز الدعائى للدولة الاشتراكية التى تبنى الشيوعية
فقاموا بتصفية كل الاتجاهات الأخرى : كالمستقبلية والتركيبية ،
وأكدوا ظهور « واقعية اشتراكية » تبشر بنوع جديد ونموذجى
من البشر ، بطولى ، وغنائى ، وملحمى ، وايجابى ، تذوب فرديته
فى الجماعة التى يقودها عمليا أو معنويا ، ويصارع معها « قوى
الرجعية » . ووصل هذا الاتجاه الى ذروته فى سنوات ما قبل
الحرب العالمية الثانية ، ولكنه سرعان ما تراجع الى مواقف الواقعية
الانتقادية القديمة ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، التى عنها
تطورت وظهرت نزعات أخرى كبيرة ، كالطبيعية والانطباعية ، على
حد قول الناقد الألمانى الكبير اريك أويرباخ فى كتابه عن أنواع
المحاكاة .. Memesis .

الواقعية الاجتماعية

Social Realism

يطرح هذا المصطلح « مفهوما » محددا للفكر الاجتماعى ذاته ، ويبرز هذا المفهوم من خلال السؤال القديم : هل المجتمع كيان قائم بذاته أم أنه مجرد تجمع لعـــدد كبير من الأفراد ؟ • وفى الفـكر الحديث ظهرت النزعتان الأسمية (النومينالية) والوضعية القديمة اللتان قالتا بأن المجتمع تجمع للأفراد • ولكن كل المدارس الأخرى الواقعية آمنت بأن للمجتمع وجودا فى حد ذاته يحتوى ويحـــدد وجود الأفراد الذين يكونونه ، وهو وجود لايمثل مجـــرد حاصل جمع هؤلاء الأفراد •

وهذه النظرة الواقعية قديمـــة للغاية تظهر منذ محاورات أفلاطون حيث تضغط القوانين ـ أى المجتمع ـ على الفرد ، بما يعنى

أن الوجود المادى والمعنوى للفرد يعتمد بشكل مطلق على « الكل » الذى هو جزء منه · ويقول مؤرخو الفكر الاجتماعى ، والثقافة الغربية ، ان من هذه الفكرة الأفلاطونية نبعت فكرة « الكنيسة » فى الفكر المسيحى منذ القديس بولس (فى الرسائل) حيث تحل الكنيسة محل المجتمع ، وتكون هى التجسيد الأرضى لوجود جميع المؤمنين ، بصرف النظر عن وجود كل فرد على حدة · ولكن الفكر الاسلامى نظر الى القضية نظرة متوازنة حيث يعترف بالوجـــود الفعلى والتأثير الحاسم للجماعة أو الأمة (أى المجتمع) ويعترف أيضا بدون الفرد وبمسئوليته التى لا مماحكة فيها · ولكن سيطرة النزعة « الكلية » على الاتجاه الواقعى فى الفكر الاجتماعى أصبحت سيطرة حاسمة منذ قدم هيجل فى أوائل القرن الماضى فكرته الفلسفية عن ضرورة معـــرفة الكل لكى يمـــكن معرفة الجزء وأن فهم ظاهرة ما يقتضى فهمها فى كليتها ·· أى فى تطورها وعلاقتها بما يرتبط بهـــا من الظواهر · وفى تطبيقه هذه الفكرة على التاريخ ـ أى على المجتمع ـ اختفى « الأفراد » تماما ولم يصبح ظاهرا الا ما أصبح يعرف بعد ذلك باســـم المجتمع ·· ولكن كارل ماركس قدم فى كتاباته المبكرة تصورا أكثر توازنا بقوله انه لابد من التفكير فى المجتمع بوصفه نظاما اجتماعيا حيث يدرس البناء الكلى من زاوية البحث عن أجزائه أو مكوناته (الأفراد ، الفئات ، الطبقات) وعن العلاقات التى تربط هذه الأجزاء · ورغم أن ماركس نفسه لم يتمسك بهذه القاعدة كثيرا ، فانها تحولت الى أحد الأسس التى أقامت عليها المدرسة البنيوية فكرها الاجتماعى وتحليلاتها فى علم الانثروبولوجيا للمجتمعات القديمة · وكان العالم الاجتماعى البريطانى رادكليف براون هو الذى طور هذه الفكرة تطويرها الناضج ، ولكن رادكليف اعتمد فى الحقيقة على أفكار اميل دوركايم وتلامذته وعلى رأســـهم لويس دى بوناله وجوزيف دى ميستر اللذين طرحا فكرة «الجماعية »

القائلة بالفرق بين الوجود الطبيعى للفرد وبين وجوده « الجماعى » ، وبأنه فى الوجود الجماعى تسبق الجماعة الفرد وهى مصدر القيم والثقافة وأن الأحداث والتغيرات الاجتماعية ليست نتاجا لمبادرات فردية ، ورغم ذلك فان الأفراد فى اطار تفاعلهم مع الجماعة يخلقون ويبدعون قيما ويحدثون أعمالا مفيدة لايكون لها تاثيرها الا بذلك التفاعل مع الجماعة .

واقعية جديدة

Neo-realism - Nouveeu Réalisme

استخدم هذا المصطلح للمرة الأولى عام ١٩٤٣ ، فى النقد السينمائى الايطالى ، الذى كان ينشر فى مجلات حركة المقاومة الديموقراطية السرية ، ضد النظام الفاشى . ومن المعتقد أن الناقد والمنظر السينمائى اومبرتو باربارو ، هو أول من استخدمه ، لتعريف نزعة « الواقعية الشعرية » التى كانت سائدة فى السينما الفرنسية قبل الحرب العالمية الثانية (فى أفلام كارنيه وبريفير بوجه خاص) ، ولكى يستخلص من هذه السينما (الفرنسية) القواعد ، التى أراد للسينما الايطالية أن تلتزم بها ، لكى تخرج من قبضة التزييف « الصورى » الذى وقعت فيه سينما العهد الفاشى ، والتى عرفت باسم « سينما التليفونات البيضاء » (اشارة

الى ظهور تليفونات بيضاء اللون فى هذه الأفلام ، حين لم تكن موجودة فى الواقع الا التليفونات السوداء) !! ٠

وقد بدأ العصر الذهبى للسينما الايطالية الجديدة (الواقعية الجديدة) بفيلم المخرج روسيلليني : « روما مدينـــة مفتوحـــة » عام ١٩٤٥ ، وشارك فيها عدد من المخرجين العظام ، منهم ميسكونتى وديسيكا ولاتوداودى ســانتيس ، وانتهت هذه الحـــركة بعـــد خمس سنوات ، بسبب ضغوط عنيفة ، دينية وسياسية ، وبسبب التحولات الاجتماعية - الثقافية - العنيفـــة ، التى زلزلت المجتمع الايطـــالى طوال الخمسينات (صراع اليســـار واليمين ، وميراث الفاشية ، ومشاكل وصراعات السياسيين ، وتضاؤل تأثير المثقفين ، وسيادة الفئات الاجتماعية المتخلفة على الشـــارع ، بسبب بداية الازدهار الاقتصادى ٠٠ الخ) ٠

وكان المفكر النظرى للحركة ، هو كاتـــب الســـيناريو سيزار زافاتينى ، الذى طالب بالا يظهر على الشاشة ، ســـوى : « ناس حقيقيون ، وممثلون غير محترفين ، ومواقف انسانيـــة تتراكـم أو تتجاور دون حبكة قصصية ، ومواقع وأماكن متواضعة حقيقة ، والتعبير عما يعانيه الانسان البسيط من مهانة اجتماعية » ٠ وتتميز الحركة فى الوقت نفسه ، عن حركة « الواقعية الجديدة » الفرنسيه ٠٠ فقد كان الناقد الفرنسى ، بيير ديستانى ، هو الذى استخدم هذا المصطلح ، لكى يصف به أعمال «موجة» من الفنانين التشكيليين، ظهروا فى أواسط الخمسينات ، وصنعوا لوحاتهـــم وتماثيلهم ، مستخدمين بقايا الآلات والخردة ، ونفايات المنازل والدكاكين ، ويكونون منها أشكالا بأسلوب « القص واللصق » أو « التجميع : Collage » ٠ وكان الفنان أرمان هو أشهر هذه المجموعة ، التى امتزج انتاجها بموجة فن « البوب » الشعبى الجديد فيما بعـــد ٠ (انظر : تجميع) ٠

الواقعية السحرية

Magic Realism

ارتبط هذه المصطلح فى نشـأته الأولى ـ ابـان عشرينات القرن الحالى ـ باحدى حركات التحديث فى الفنون التشكيليـة ـ وخصوصا فن التصـوير ـ فى ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى ، وذلك قبل أن يستعيرهـا النقد الأدبى الأمريـكى والأوروبى فى الستينات ، ويستخدمها لوصف تيار الرواية ـ والقصة ـ الجديد ، والمعاصر فى أمريكا اللاتينية ، الذى انتشر بعد ذلك الى معظـم بلدان العالم ٠

يرجع الفضـل الى النـاقد التشكيلى الألمانى فرانز روه Franz Roth ، فى صك المصطلح الذى جمع بين دلالات « الواقعية »

الخاصة ، باستخدام عناصر من الواقع الاجتماعي الحسي والمرئي ، في تكوين أحداث وشخصيات العمل الفني ، وبين عناصر تنتمي الى عالم « الذهن » والخيال ـ المناقض والمعاكس للعالم الواقعي الحسي .

وقال فرانز روه : ان أعمال الفنانين الذين جمعتهم في ميونيخ عام ١٩٢٤ مدرسة « الشيئية الموضوعيـــة » تجمع هذه العناصر المتناقضة في وحدة فنية متماسكة لكي تظهر أن « الحقيقة الانسانية» تمتزج فيها دائما عناصر مادية ، وأخرى ذهنية (اسطورية خرافية : خيالية) ، تتيح للشعور الانســـاني الاحســـاس الشامل بالزمان والمكان والتاريخ والمعاناة النفسية الجماعية والفردية ، والعلاقات الاجتماعية .. الخ .

وفي التصوير يتحقق ذلك من خـــلال تكوينات ذات ملامح واقعية ، ولكنها ذات تركيب شفاف ورجـــراج غير محدد الخطوط تتداخل حوافه فيما يشبه البيئة « المائيـة » ، التي تحيط بكل شيء ، وتجعل الرؤية غير واضحة ، ولكنها موحية بطريقة السيرياليين الايطاليين والفرنسيين . كما أنها تمزج معهـــا أسلوب التعبيريين الألمان ، خصوصا في القرن التاسع عشر .

وفي الرواية الحديثة في الغرب .. بدأ كتاب أمريكا اللاتينية منذ الأربعينات ـ على الأقل ـ ينتبهون الى أهمية العناصر الذهنية (من أساطير وخرافات ومعتقدات شائعة .. الخ) في تكوين تصور شعوبهم عن واقعها ، وعن العالم . وعنهم نقل الروائيون الأوربيون، الى أن بدأت تشيع أيضا أعمال مهمة لعدد من الروائيين اليابانيين ، الذين انتبهوا الى أهمية الخيال الفردي في صنع تصـــور خاص ـ وفردي أيضا ـ عن العالم وعن الواقع ، تحت وطـاة دوافع نفسية أو عقلية خاصة .

وفى العالم العربى ومصر .. يمكن الرجوع باصول « الواقعية السحرية » الى التكوين الفريد لنسيج حكايات « ألف ليلة وليلة » والمأثور الشعبى : التى إستفاد منها كتاب كبار يستحق بعضهم - وابرزهم جمال الغيطانى ومحمد مستجاب - أن يقال انهم قد صاغوا « واقعيتهم السحرية » منذ الستينات بملامح متفـــردة وخاصـــة واضحة ، خصوصا بعد أن فتح لهم نجيب محفوظ الباب ، منذ كتب فى عام ١٩٥٩ ، روايته المشهورة : أولاد حارتنا ، مستخدما نسيجا ، جمع بين ملامح « واقعية » ، وأخرى ذهنيـــة وخيالية من التراث الدينى والشعبى فى مزيج شفاف ورمزى .

وحدة عضوية

Organic unity

فى القرن السابع عشر ٠٠ بدأ نقاد الشعر والدراما الغربيون يعيدون تفسير كتاب « الشعر » القديم لأرسطو فى ضـــوء مفاهيم فلسفات وجماليات عصر النهضة ، خصوصا فى ايطاليا ، فتوهموا أنهم أضافوا الى المعانى المنصوص عليها فى الكتاب شرط « الوحدة العضوية » للقصيدة أو للدراما ، تشبيها لأحدهما بالكائن العضوى الحى ، وبمعنى ضرورة أن يتمتع العمل الفنى والأدبى بالتماسك الكامل بين أجزائه أو « أعضائه » من تعبيرات وصـــور وإيحاءات أو أى « وحدات » داخلية أخرى ، وبين قالبه أو شكله ، وبين الشكل أو القالب ، وبين المحتوى أو المضمون ٠

وقد عثر النقاد الرومانتيكيون ، ثم الواقعيون ــ بدورهم ــ على نفس المعنى ، فأشهروه فى وجه السابقين عليهم ، وكذلك فعل النقاد العرب منذ الخمسينات ، حين اتهموا الشعر العربى القديم ، بأنه لايتمتع بالوحدة العضوية .

وفى الغرب .. استخدم نقـــاد محدثون تعبير : الشـــكل العضوى ، واستخدمت سوزان لانجر فى كتابها « العقل » عام ١٩٦٧ تعبير الشكل الحى ، ومع ذلك .. فان سقراط نفسه ــ قبل أرسطو بجيلين ــ كان قد قال فى محاورة فيدوس : « .. ينبغى أن تكون أجزاء الخطاب متماسكة ، كما تتماسك أعضاء الكائن الحى » ، كما أن مفسرى أرســـطو المعاصرين يرون أن المغزى الحقيقى لشروط البناء الفنى الجيد عند ارســطو ، هو أن يكون هذا البناء متماسكا تماسكا عضويا .

ويكتشف النقاد العرب المعاصرون أيضا ان أسلافهم ــ مثل عبد القاهر الجرجانى وابن رشيق ــ قد توقفوا طويلا ، عند نفس المعنى فى كلامهم عن « وحدة غرض » القصيدة ، وتقارب موضوعها مع البحر الذى نظمت فيه ومع مفرداتها وقافيتها ، بل ان العرب المعاصرين يرون فى قصائد عربيـــة « جاهليـــة » كان يظن ــ فى الخمسينيات ــ انها « مفككة » ولا تتمتع بالوحدة العضوية ، يرون فيها أبنية فنية شديدة التماسك نفسيا ، وموسيقيا وبنائيا .

ويرجع الفضل فى هذه المراجعة الى المناهج الحديثة البنيوية والالسنية .. الخ . ويجدر القول بأن الاهتمام بالوحدة العضوية للعمل الفنى يرجع ــ بصرف النظر عن الخطأ فى تفسير النصوص القديمة ــ الى ظهور المنطق من ناحية والاهتمام العلمى أو الدينى بوحدة العالم كله ، أو التاريخ من ناحية أخرى ، فهو اهتمام صحى بشكل عام ، اذ يشير الى الاهتمام بتكامل الأجزاء فى كل واحد متماسك ، وبان « الكل » بناء كامل ، فهو أعظم وأجل من الأجزاء .

الـــــوعى

Consciousness

لهذا المصطلح دلالات عديدة ، ولكن أهم معانيـــه تتجلى من خلال علمين أساسيين فى الانسانيـــات الحديثـــة : علم النفس وعلم الاجتماع • ومع هذا •• فان لكل مدرسة او اتجاه رئيسى من اتجاهات العلمين تحديداته الخاصة لدلالات هذا المصطلح •

فى علم النفس الحديث •• يشير مصطلح الوعى أولا الى حالة « اليقظة » العادية ، ويشير ثانيا الى قدرة الانسان المتميزة الخاصة على الشعور بذاته ، وتمايز ذاته عن الآخـــرين ، وعن الأشـــياء والكائنات الأخرى • ولكن مدرسة علم النفس التحليلى التى رفعت مكانة مصطلح « الوعى » لاتحدد هنا ما اذا كانت تعنى أيضا شعور

الانسان بما يفعله ؛ أم مجرد شـــعوره الباطن الثابت بوجـود ذاته ، المستقلة والمتميزة •

اننا نعرف أن فرويد كتب كراسة خاصة عن « الوعى » ، كانت جـزءا من أوراقه عن ما وراء علـم النفس ، التى جمعت عام ١٩١٥ فى حياته ، ولكن هذه الكراســـة ظلت مفقودة (حتى عام ١٩٨٠ على الأقل) ولذلك •• فاننا لانملك له تحديدا قاطعـــا للوعى ، ولكن تلامذته يجيبـــون على ذلك بانه كان يعنى بالوعى ، أولا : مركزا حساسا قادرا على تمييز ما يجرى داخل الذهن عن المدركات الخارجية ، وهو يعنى تمييز الواقع ، وثانيا أن الوعى يتميز عن اللاوعى ، بتمييز الأول بمفاهيم المكان والزمـــان وبادراكـه للمتناقضات ، وباستخدامه لطاقته بشكل منظـــم ، وبثبات معانى مفردات العالم الخارجى بالنسبة له ، وببروز دور اللغة فى تكوينه وانفصاله عن اللاوعى •

والحقيقة ان هذه الدلالات المختلفة للوعى عند فرويد ، جاءت على مراحل متلاحقة ، كان فرويد يحاول بها الاحاطة بمدلولات علوم ومدارس أخرى ، لكى يستبقى لعلم النفس التحليلى شموله النظرى المفترض • ورغم ذلك •• فقد ركز التحليل النفسى (فرويد بوجه خاص ، ثم بقية رواد المدرســـة) على أن اللا وعى هو المسيطر على الوعى ، وأن أعمال العقل اللاواعية تسيطر على الواعية منها ، فادى ذلك الى اهمــــال مشاكل الوعى : وهنـــا يكمن مصدر قوة النقد الوجودى ولقد فلسفة الماهية أو (الظاهراتية) للنظرية الفرويدية •

ومنذ منتصف القرن الماضى تقريبا .. شرع علم الاجتماع ، والمدرسة التاريخية والبيولوجية ـ عموما ـ فى التركيز على أن الوعى نتاج لتطور فسيولوجى لمخ الانسان . ولقدرة الانسان على العمل وابتكار اللغة ، ومن ثم تطور ايجتمع فى وقت واحد ، وأن الوعى بهذا الشكل يصبح النتاج المباشر لتفاعل المعرفة المكتسبة فرديا أو اجتماعيا مع الدماغ (المخ) ، وبالتالى .. يصبح اللا وعى جزءا من الوعى ويتبادلان فى الوقت نفسه التأثير والتأثر .

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٢٧٩ / ١٩٩٧

ISBN — 977 — 01 — 5395 — 8



مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٣

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ سامى خشبة

- نائب رئيس تحرير جريدة الأهرام، ويشرف على تحرير صفحة «الفكر والثقافة» بعددها الأسبوعى.
- ورئيس البيت الفنى للمسرح.
- رئيس تحرير سلسلة «مختارات فصول» الإبداعية التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- تنشر أبحاثه ومقالاته فى عدد من المجلات المتخصصة والدوريات الفكرية العربية ويشارك بأبحاثه فى مؤتمرات علمية عديدة فى مصر والخارج.
- من مؤلفاته [illegible] «قضايا المسرح [illegible]» [illegible] المسرح [illegible].
- [illegible] «المسرح فى [illegible]» [illegible] «الجروتسكى [illegible]» [illegible] جوس [illegible] «أعلام [illegible]».